شـــرفات

رئيس التحرير
بديـع صقّــور

خريف الهضاب العالية



تتبدد الغيوم، وينجلي وجه السماء...
تتعرى الهضاب...
يتسلل ضوء القمر بين أغصان الشجر،
فترتعش الهمسات،
وفوق أسرّتها تستلقي النجوم..
ياه! ليس للقمر سرير!

***

تذبل أزهار البراري..
قطعان الندى تسوقها الرياح،
ويدبُ اليباس في شجر الهضاب العالية..
يتودد الخريف للمطر..
«ملعونة هي الحرب منذ الأبد وإلى الأبد»

«ميخائيل بولغاكوف»



«ملعونة هي الحرب» كثيرون هم من لعنوا الحرب قبلك..
والكثيرون.. الكثيرون سيلعنون الحرب بعدك يا سيد «بولغاكوف».
ولو عاصرت حروب اليوم القذرة على هذا الكوكب، وعلى موطن الإنسانية الأولى /وطني سورية/..
ماذا كنت ستقول؟ سيد «بولغاكوف» ما أكثر الذين يلعنون الحروب، ومع ذلك يقترفونها، منذ الأبد، وإلى أبد الأبد.

****

«وبدأ الخريف ينشر روائع جديدة في الحقول، فقد نضجت الثمار على شجيرات العليق الأخضر، واصبحت براقةً، ونبتت الأعشاب تحت الأجمات».

«غراتيسيا ديليدًا»

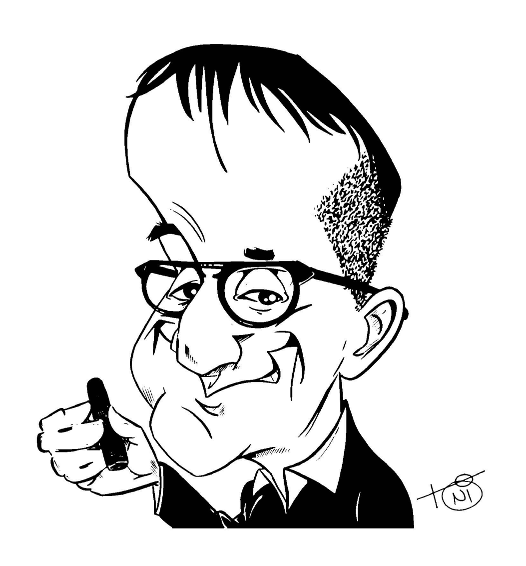
مضى ذلك الخريف.. إنها الحروب التي التهمتْ بنيرانها الحقول والثمار.. يبست أوراق العليق الأخضر... ذوت الزهور، وذبلت الأعشاب والنفوس..
سيدة «ديليدّا» كنت تقولين:

«انتظر أن تكون ألف شخصية، يمكن أن تكون عجوزاً.. شاباً.. طفلاً.. حالماً... متشائماً».
لم يعد أحد ينتظر أحداً في زمننا هذا..
ماذا ينتظر؟ المحطات لم تعد آمنة.. لحظة انتظار ما، قد يسقط رأس أي منا بضربة سيف، أو برصاصة تخترق صدره.

***

حين مات «لينين» وقف جندي من جنود الحرس أمام رفاقه، وقال: «لم أرد أن أصدق، فدخلت إلى حيث يرقد، وصحت في أذنه «إيليتش» المستغلون قادمون، فلم يتحرك... وقتها عرفت أنه قد مات».

«برتولد بريخت»



المستغلون لا ينقطعون.. يتدافعون كقطعان الخنازير إلى حقول الذرة..

صديقي الجندي.. بعد أن تغيب النجوم، وبعد أن يرقد المدافعون عن المقهورين، يزحف المستغلون كالجراد ليلتهموا خضرة الأرض، وكما قلت لك: إنهم يتدافعون كقطعان الخنازير إلى حقول الذرة، أينما كانت تلك الحقول.

***

وبعد أن تزايد عدد القتلى من أبناء الشعب العزل، وجّه «الخميني» نداءً تاريخياً إلى مرتزقة الشاه القتلة:

يا أبنائي لا تقتلونا نحن الشعب الذي يموت لأجلكم... بعض من غرر بهم ألقوا سلاحهم، وهربوا إلى بيوتهم..

كثيرٌ من النداءات وجهت للذين رفعوا السلاح في وجه الوطن من استجاب.. ومن لم يستجب..

لا تنتظر من الشوكة أن تصير وردة، ولا من القاتل أنْ يتحول إلى داعية للحبِّ والوئام، والسلام.

***

كتب أستاذ من «بوليفيا» دعابة سوداء على أحد جدران العاصمة «لاباس» ساخراً من نظرية «مالتوس»:

«كافح الفقر.. اقتل متسولاً».

أيها الأستاذ الطيب.. إن أتباع «مالتوس» في ازدياد... يشعلون الحروب.. يدمرون كل شيء من أجل بقائهم، «اقتل كل الأجنة في الأرحام الفقيرة، قبل أن يمتلئ العالم بالمتسولين الجديد.. وتصبح أرض العالم مرتعاً للمتسولين والحفاة».

هكذا إذن يا سيد «مالتوس» تريدنا أن نغادر الزمن، أو أن نقتل؟!

أما يكفي ما فعلتموه في الشعوب الأصلية للأمريكيتين.. حروب، وحروب..

هجرتم شعوباً، وقتلتم أوطاناً، وما زال ورثتك إلى الآن يرددون مقولتك الشهيرة:

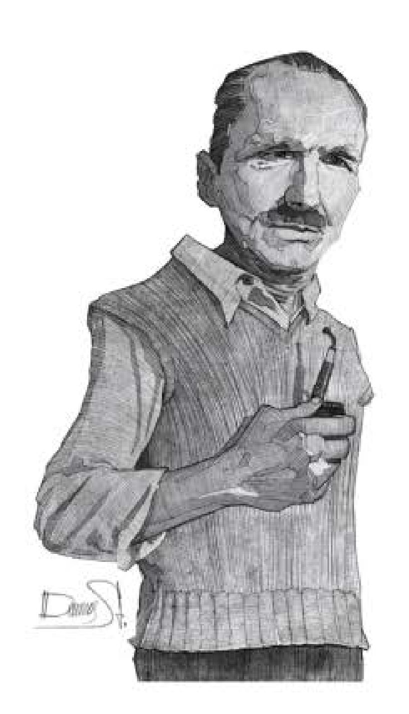
«من لم يجد له نصيباً من الغذاء على أرضه فهو عضو زائد على وليمة الطبيعة، حيث لا صحن له بين الصحون، فإن الطبيعة تأمره بمغادرة الزمن».

صديقي الأستاذ «البوليفي» لم يعد للكتابة الساخرة من جدوى... صار علينا أن ؟؟!!

***

«كيف تستطيع الزهرة أن تموت وسط السماء؟!»

«نيكوس كازانتزاكي»



ماتت الأزهار، ولن تستطيع أن تحلق
كالنسور لتموت هناك، وسط السماء..
آخر تقارير مراسلي الحروب على لسان
«جنرال» أمريكي:
لن ندع الزهور تنبت في أي مكان يطاله
رصاص بنادقنا،
ورؤوس صواريخنا المجنحة والعابرة
للقارات..
يا سكان العالم انتظروا المزيد.. المزيد..

***

«لماذا تتباهى بقوتك، فالريح التي تقتلع الشجرة، هي ذاتها التي تداعب العشب».

«جلال الدين الرومي»

إن صوت «جلال الدين» يجيء من أعماق الغيب:
أيها المتغطرسون.. أيها الطغاة
أيها القتلة والسفاحون
القراصنة الأشرار..
تباهوا ما شاء لكم التباهي، ولكن: لا بد من رياح الخير والحبِّ والسلام من أن تقتلعكم من جذوركم، وتذروكم في مهب الرياح.
كالعشب اليابس، بأقدام أبناء من قتلتم من الشعوب.
- سيطأون أعشاب قبوركم العطنة، حيث يفوح منها الكره والحقد والشرور - مهما طال الزمن.

***

«الأموري لا يعرف الخضوع لأحد
الأموري لا يمتلك منزلاً
الأموري يملك قمحاً للجميع».

«شاعر أموري منذ 2000 ق.م.»

الشاعر الأموري..
قليلون الذين لا يعرفون الخضوع في هذا الزمن..
لسلطان.. لشهوة.. لملك.. لكرسي... ولـ... لـ...
وكثيرون من لا يمتلكون بيوتاً، وربَّما مطرحاً أو حصرياً يستلقون عليه وقت يدبُّ النعاس في حنايا أرواحهم، وحتى قبوراً لضم رفاتهم أو أشلائهم التي

بعثرتها القنابل والمتفجرات، وأحزمة المجاهدين..

الشاعر الأموري..

كثيرون ممن يملكون القمح، ولكن لأنفسهم فقط، وليس للجميع.

***

«الانتظار خلَّف المحطة، والشوق جلب القطارات»

«من أغنية لفيروز»

تخيل محطة في حقول الريح.... وانتظرهم

يتأرجح صدرك بالشوق إليهم.. انتظرهم

يخبو الحنين، حين تبتعد القطارات.. انتظرهم

في الحلم تشتعل المحطات بالفرح

في الحلم تصْفر قطارات الأشواق

لقد نسفوا جسور الحبِّ، وقطعوا سكك القطارات

أولئك الحالمين بالصعود إلى أحضان جميلات السماء.

***

«قولوا معي أيها الواقفون على مفارق الغياب:

كل عام وأنتم بخير... وكل عام وأنتن بسلام أيتها الأمهات..

أمواتكن منتصبون في حقول القمح.. شامخون كشمس الظهيرة... يطلّون على الحقول الواسعة».

«بابلو نيرودا»

أيتها الأمهات، هيا نمضي

ـ معاً ـ إلى الحقول الواسعة،

حيث قبورهم.. لنرشها بندى أزهار السماء..

إنهم ينتظرون بشوق معايدتكن ودموعكن..

وعناقكن لطيوف وجوههم الندية..

كل صباح، وفوق تلك الحقول الشاسعة تطير عصافير أرواحهم..

تطير.. وتطير.. تحلق.. وتحلق:

فوق خريف الهضاب العالية، لتغني معكن نشيد الحياة.



غونتر غراس

وهجاء النفعية والعنف

مسرحية «الطبَّاخون الأشرار» أنموذجاً

خليل البيطار

قاص وباحث من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

من أية خيوط ينسج الشر أذرعه الأخطبوطية؟ ولأية أهداف يجري إشعال الحروب وإطالة أمدها؟ سؤالان يشغلان كتاب المسرح الذين يعدون خشبة المسرح فضاء للتعرية والتعلم وكشف المسكوت عنه، وهجاء الزيف وهوس النفعية والعنف، ومعرفة ما يطبخ في الكواليس من خطط لإخفاء الحقائق عن الرأي العام أو حصارها، وتفية الشهود، وتهميش المدافعين عن حق البشر الطبيعي في التحرر والحياة الكريمة.

والمسرح وطن منسوج من لحظات نتعرى فيها من أقنعتنا كلها، ويمسك بعضنا بأيدى بعض في الظلام، والفن المسرحي إيماءة توحد بين الناس، والمسرح تجسيد للوضوح والجمال، والمسافر في رحلته المذهلة لا يتوقف عن تسريع كثافة عالمه وصلابتها، يزرع بذرة في أبعد أرض موجودة بالوعي المدني والأخلاقي والإنساني للمتفرجين، بحسب كارلوس سلدران المخرج الكوبي الذي كتب رسالة يوم المسرح العالمي لعام 2019

والمسرح أفعل تأثيراً في النفوس من سائر الفنون، وقد رضعت السينما فن التمثيل من المسرح، بينما لم يرضع الفيديو من السينما سوى الكوارث، بحسب محمد مستجاب الكاتب المصري الساخر.

ومسرح اللامعقول ازدهر في أوربا عقب الحرب العالمية الثانية، ونشأ هذا الفن بحسب مارتن إسلين على يد شترينبرغ وجويس وكافكا، ورواده الأوائل ألفرد جاري، وجيوم أبولينير، وأنطونين آرتو، واتخذت حركة مسرح اللامعقول باريس مركزاً لها، لأن كتاب هذا الفن متواجدون فيها، ومنهم: صموئيل بيكيت، وأرتور آداموف، ويوجين يونيسكو، وجان جينيه، وأقدم نص كتب ضمن هذه الحركة كان أسطورة سيزيف لألبير كامو عام 1941

اتسم مسرح اللامعقول بالنقد اللاذع لمساوئ المجتمع، وإبراز صورة الموقف الإنساني في العالم، وأخرج الصور من مجال اللاشعور، ومن أحلام النوم واليقظة، مما أورثته الأديان والأساطير، ولم يفصل بين التراجيديا والكوميديا، ولم يقدم أهدافاً واضحة، بل يترك للمتفرج متعة اقتناصها.

وغونتر غراس واحد ممن تأثروا بهذه الحركة، وكتب ست مسرحيات في خمسينيات القرن الماضي، ثم اتجه صوب الرواية الأكثر رحابة وثراء، وقد حيرت مسرحيته (الطباخون الأشرار) النقاد في انتمائها لتيار اللامعقول أم لا ، وهي الثالثة بين مسرحياته، وكتبها عام 1956 وعرضت لأول مرة على مسارح برلين الغربية عام 1961

ولد غراس في مدينة بدانتزيغ لانجفوهو، وخدم في الجيش الألماني إبان الحرب العالمية الثانية، وأسر عام 1944 على أيدي الحلفاء، ثم أفرج عنه بعد سنتين، ودرس الفنون التشكيلية واحترف النحت والرسم، ثم احترف الكتابة وعرف شاعراً

وروائياً، ومن رواياته الشهير ة: الطبل الصفيح، قط وفأر. وقد حاز جائزة نوبل للآداب عن مجمل أعماله عام 1999 إلى جانب جوائز أدبية عديدة.

مسرحية (الطباخون الأشرار) ترجمها د. محسن الدمرداش، وكتب مقدمتها وراجعها د. عطية العقاد، وصدرت ضمن سلسلة إبداعات عالمية الشهرية، عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت في تشرين الأول عان 2001

ضمت المسرحية خمسة فصول بحسب أصول المسرح التقليدي، وهي أهجية للزيف والخواء والحلم والنفعية البائسة والعنف المعمم، وللنوازعية الغرائزيية التي تنتاب البشر في المنعطفات الدرامية، فتخلخل قيمهم وقناعاتهم، وتحولهم إلى دمى قطيعية لا تدرك مخاطر أفعالها الشريرة، أو تلبيتها العمياء لرغبات مشغليها اللصوص.

هناك ديكور مستقل لكل فصل، ويحتدم منذ البداية صراع لقوى متضادة: الكونت الخبير والشاعري واسمه هربرت شمنسكي، وهو مواطن مجتهد وبسيط، ومعروف للجمهور بوصفه شاعراً رفيع المستوى، وفي مواجهته الطباخون: بتري، وجرون، وشتاخ، وبني، وكلترر، وفاسكو، بقبعاتهم البيضاء، وقلوبهم وعقولهم التي يغلفها السواد والزيف، إذ يهمهم إرضاء صاحبم المطعم شوستر، وجذب الزبائن، وتحقيق ذلك برأيهم مرهون بسر قة وصفة (حساء الرماد) من الكونت بالتهديد أو بالرجاء والإغراء، والبياض اللوني الذي يشير إلى الطيبة في ثوب الممرضة أو الغسالة أو العمة تيريزا والشاعر شمنسكي، يواجه السواد والشر في سلوك الطباخين العدواني.

تشارك العمة تيريزا في هذه الدراما، واسمها شبيه باسم القديسة تيريزا أم الفقراء، وهي تحث ابن أخيها فاسكو على زيارة الكنيسة، وهو يؤكد لعمته أنه يقدر العذراء لشخصها، ولكنه غير مؤمن، وهو يقف متأرجحاً بين التيارات المتضادة التي تضغط غليه، وربما رمز غراس بموت العمة في الفصل الأخير إلى موت الكاثوليكية بصيغتها التقليدية المتزمتة، وتعودت العمة أن تنادي فاسكو (شتيفات) وتعني الطفل المطيع المؤمن، وأحياناً ترى فيه شريراً، والطباخون ينادونه فاسكو على اسم المكتشف فاسكو دو غاما.

تبدأ المناورة في الفصل الأول لإقناع الكونت شمنسكي بأن يكشف وصفة الحساء

الرمادي للطباخين، وتذكّر الوصفة بحسب اسمها بسياسة هولشتاين المسماة (البهاء الرمادي) زمن بسمارك.

ويلحظ في الديكور بوق الطباخ بتري، وقبعة فاسكو البيضاء، وديك الساعة لدى عمة فاسكو الذي لا يعلن عن الزمن الحقيقي، كما تظهر حافة الجسر التي تشير إلى الخطر المحدق، إذ يهدد الطباخون الكونت بدفعه إلى الماء إذا لم يكشف لهم سر وصفة الحساء. تسأل المرضة مارتا صديقة فاسكو:

- ماذا فعلت مع السيد شمنسكي يا شتيفان؟
- لم أفعل شيئاً، ما زال حيّاً، ولم يقل كلمة واحدة. ص32

وفي الفصل الثاني تدور الأحداث في بيت العمة المريضة تيريزا، وتسأل العمة ابن أخيها: متى زرت الكنيسة آخر مرة؟ فيقول: أنا أصلي للقديس أنطونيوس وللعذراء، ولا أومن بشيء، ولا أزور الكنيسة.

كان إحساس فاسكو أنه يتحرك بأوامر من حوله، حتى الطبخ تعلمه بالأوامر، وهو يحس أنه تحت وطأة رقابات عديدة: العمة والطباخين ومارتا، وهو يشعر بتهديد يربكه، فيضيع قبعته، وهو لا يطيقها، لكن طباخاً دون قبعة منظره غريب ومنفّر برأي رئيس الطباخين بتري.

تقول مارتا لفاسكو وهما خارجان من بيت العمة ساخرة من دقات ساعة العمة غير المضبوطة، كأنها تشبه وضع العمة الصحي المتدهور: صعب عليّ ألا أعد، وصعب أن أصدّق هذا الإعلان المختل عن الوقت ببساطة! ص49

في الفصل الثالث

تحدى الطباخون وصفة الكونت، واستعدوا لتحضير وجبة تنسي الزبائن وجبة حساء الرماد، مكونة من لحم مجمد، وراحوا يتحدثون عن مارتا، وعن الدور الذي يمكن أن تلعبه في انتزاع الوصفة من الكونت، وبدأ بعضهم في التكيك بمعاملة فاسكو لها، فرأى بتري أن فاسكو يدّعي أنها غبية، ودعا جرون إلى إنقاذها وإصلاح شأنها، واستشهد بني بكلام للموسيقي هانز موزر 1889 - 1967 يقول: قليلاً ما يكون للكلام قيمة.ص57

وظل الكونت يتلاعب بأعصاب متحديه الطباخين، ويخص جرون الماهر بسخريته،

ويقول: على الطباخ الماهر أن يطبخ، وألّا يتذوّقه.. ويضيف: خذ الحكمة ممن يعاني المغص. ص64 وكرّر كلترر سؤاله عن الجديد في المطابخ المنافسة، وراح مالك المطعم شوستر يهدد الطباخين، ويسخر من وجود بوق في المطبخ قائلاً: هل بدأتم تطبخون حساء الأبواق؟ ص69 – 71

في الفصل الرابع اشتد التحدي، واغتنم الطباخون فرصة عيد ميلاد بني، كي يقيموا حفلة، تسمح لهم بأن ينفردوا بالكونت، فأبعدوا الغسالة كولفسر بعد تقديم وجبة مجانية لها، واستغلوا انشغال مارتا برعاية العمة المحتضرة، وغياب شوستر مالك المطعم، واستمر الكونت في المداورة والسخرية من الطباخين، وفي اختبار صبرهم ومحاولاتهم البائسة لإنطاقه، يقول: أنتم رجال أعمال سيئون، تعرّضونني للخطر حتى تحققوا هدفاً، عليكم أن تقدّموا لي عرضاً. فيرد شتاخ: لم يفلح جرون مرة واحدة! سوف أجهِز عليه.ص83

ثم وقّع الطباخون وثيقة مساومة مع الكونت، وعللوا ذلك: (لدحض الشائعات، ولتقديم عرض مغر للكونت يحل عقدة لسانه، تقضي بأن يمنح وقتاً يمضيه بصحبة مارتا)، وترد مارتا باستغراب وبإحساس التابعة: لم تسألوني عن رأيي، لكنها تذهب مع الكونت. وتسخر الغسالة كولفسر من المشهد المخزي ومن فاسكو خطيب مارتا قائلة: يقرض أظافره ويخطط للمستقبل! ص93

وفي الفصل الخامس يظهر الكونت ومارتا في نزهة، حيث الطين يلطخ أقدامهما، ونلحظ مزجاً للتراث الديني بالحاضر السوداوي المرعب: إذ يغسل كل منهما قدمي صاحبه، كما فعل السيد المسيح مع حوارييه، وتم تجفيف الأقدام بهوادة ونعومة، وجرى تبادل كلمات غزلية ضمنياً، مثل: هذا هو الحب، وكان الطباخون يسترقون السمع والنظر إلى المتنزهَين، والجو كان حاراً، واستخدم كلترر بوقه كأنه منظار مقرب. ص98

ودار حوار بين جرون وزملائه والكونت:

جرون: لا تأخذ الأمر بهذه الجدّية يا سيادة الكونت، أنت تعرف السيد شوستر، كما أن رئيس اليوم ليس رئيس الغد.

(يدخل الطباخان بني وشتاخ قافزين من فوق السور)

الكونت: ألا تستطيعان أن تدخلا من الباب أيها المغفلان؟

بني: حضرنا إ لى هنا ثلاث مرات.

شتاخ: دائماً يفرّ منا العصفور!

الكونت: أنتم تريدون الوصفة، وهذا يؤسفني.

كلترر: وما المؤسف؟

الكونت: قلت دائماً: ليس هناك وصفة بعينها، إنها الخبرة والمعرفة المرنة والتغيير، ولا بد أن تعلموا أن الطباخ لا ينجح أبداً إذا طبخ النوع نفسه من الحساء مرتين! ص103

فاسكو: (أمنيات)، هو مع مارتا، وأنا أدهن له السور!

بتري: سأنتزع منه الوصفة، لكن شيئاً فشيئاً.

وفجأة تسمع طلقتان، ويخيّم شبح الموت، ويعيد بتري سمكة المرجان إلى الفسقسة، فتنقلب على ظهرها ميتة، ويقول جرون لبتري: أنا وأنت وكل من يعمل طبّاخاً، لن يجبرنا أحد أن نكون مثل سمكة المرجان، ويرد بتري: إنه يذهب، أقدامي هي الأخرى تستعد لتحقيق هدف منتظَر.

نص متقن وحبكة محكمة وحوارات سريعة، وديكورات منوّعة تتيح للمخرج أن يوظف إشاراتها ورموزها كي يوصل مقولة المسرحية، التي ترى أن العنف لا يقود إلى أي هدف، سوى التدمير المنهجي لكل شيء: الحقائق والمشاعر الإنسانية ومنظومة القيم النبيلة، والأرواح البشرية.

ونلحظ أن هدف حصول الطباخين على وصفة حساء الرماد بدأ شبيهاً بلعبة ساذجة، ثم تحوّل بطريقة متنامية إلى ما يشبه الحصول على سر عسكري خطير، ثم غدا شبيهاً بعملية تهديد علني لشخص لا يكره الطباخين وقبّعاتهم ونواياهم ومنافساتهم، ويوظّف خبرته في تأكيد حضوره الاجتماعي.

وهناك توظيف للمفارقة في اللفظ واللون والإيماء، وللمفردات التي تعني معنيين متضادين، وهناك البوق وحضوره الاستعراضي، ودلالة مكانة حامله التي تشير إلى رئاسته للطباخين، وتحولاته وتأثيراته على الجو: إذ استخدم مرة وسيلة استنفار وإنذار، ومرة مؤشر قوّة، واستخدم كمنظار مقرّب، ووسيلة مراقبة تحركات الخصم المستهدف، واستخدم آلة لعزف موسيقا مرافقة للحدث الدرامي المتغير وتوتره وتعقيداته.

وهناك استحضار في الحوار للتراث الموسيقي، وللاستكشافات التاريخية، ولمحطات العنف، وللنقلات الحضارية.

وهناك جمل يشيع استخدامها، تجعل البشر أشبه بالطرائد أو بالعصافير التي تفر من صياديها، ونلمس هجاء للنفعية البائسة والميكيافيلية،ولشعارها:/ الغاية تبرر الوسيلة، لأنها تستلب الفرد، وقد تجعل منه قاتلاً، ما دام يريد انتزاع أي شيء بالقوة أو بالخداع، وهو يبرر فعله الخطير بأنه يحقق هدفاً ويستحق ثمناً، ويشرعن ما فعل، وهذا ما سخر منه الكونت، حين خاطب عصبة الطباخين الذين هددوه وعرّضوا حياته للخطر، وقال: أنتم (رجال أعمال) سيئون.

وصوّر غراس مفارقة باتت معروفة في المنشآت الخدمية، وفي مراكز صناعة القرار بالأسلوب نفسه، وبات كل مركز لصنع القرارات الكبرى يدعى المطبخ وظهر احتدام الصراع في المسرحية بين الطباخين والكونت الخبير المهدد لهم بخسارة وظائفهم، شبيهاً بصراع مراكز القوى في مطبخ القرار السياسي.

ومن أمثلة توظيف المفردات ذات الدلالة المزدوجة لاسم الوصفة وجذرها التراثي، الجهد الذي بذله فاسكو لانتزاع الوصفة من الكونت، وتعليله لضرورة الحصول عليها، إذ يدور هذا الحوار بين الرجلين:

فاسكو: (بشدة) ورقة الوصفة! ماذا يجب أن أفعل حتى تعطيني إياها؟ هل أصعد فوق عمود الضوء؟ (يتسلق العمود)، أو أصرّ على أسناني؟ (ينزل) أو أركع على ركبتي؟ (يركع) .. أو أتوسل إليك؟

الكونت: أما زلت تقصد وصفة الحساء؟

فاسكو: (ينتفض) عمّ أتحدث إذن؟ لا أعلم لونها، الجميع يقولون : الحساء الرماي، ويخلون إلى المطبخ بملابسهم السوداء مع نسائهم الشقراوات بعطورهن الجميلة، ويقولون لي: اطبخها لنا يا فاسكو. والآن ماذا أفعل؟ هل أقول لهم اذهبوا من فضلكم إلى الكونت الذي يعرف وحده كيف تكون؟

الكونت: لم أطلق على الحساء هذا الاسم.

فاسكو: الناس؟

الكونت: لا يجوز أن تنصت إليهم، فهي بلا اسم. (يمشي الكونت ذهاباً وإياباً ويتبعه فاسكو، ويبدوان مثل قائد وتابعه) جميل، لكني أعترف أن هناك شيئاً

ناقصاً في هذا الاسم، ربما هو حساء نوفمبر، أو حساء العنقاء، أو حساء (البهاء الرمادي)، آه، تتصوّر أريد أن أطلق عليه هذا الاسم رجوعاً إلى هولشتاين القديم الذي كان طبّاخاً ماهراً، وكان محط إعجاب بسمارك، وأصبح من بعده ملهماً للوح المحركة للسياسة الخارجية، وقادها تحت شعار

(البهاء الرمادي).

الألوان تتموج بين البياض والسواد مروراً بالشقرة واللون الرمادي، وتعبّر عن المزاج وتقلّباته والرغبات والنزوات، وتشير إلى ظاهرة اقتناص الشهرة بوسائل غير مشروعة وغير أخلاقية، وتجعل من صاحبها تابعاً أو بوقاً أو دمية عمياء ساذجة.

الشخصيات رسمت بعناية وأظهرت أجواء الفوضى واهتزاز القيم وتركة ما بعد الحرب في أوربا، وفي ألمانيا المهزومة بخاصة، وكشفت تحولات غريبة وصادمة للمدنية الغربية، دفع البشر فيها إلى ابتلاع ما يطبخ في الخفاء، وأصبحوا أشبه بطرائد واقعة في مصيدة ضخمة، يصعب الفكاك من حبائلها. وهم مستلبون أو محاصرون، تسيطر على عقولهم نفعية بائسة مستعدة لقبول مساومة مذلة من أجل بلوغ هدف غير أخلاقي.

وقد خسر المسرح الألماني مبدعا مسرحياً جسوراً بتحول غراس إلى كتابة الرواية التي منحته الشهرة، لكن مسرحياته حققت شعبية عند عرضها ونافست نتاجات أعلام المسرح المعاصر.

من الأدب المقارن إلى الأدب العالمي

د. عبد النبي اصطيف

ناقد وباحث وأستاذ جامعي من سورية ـ
عضو اتحاد الكتاب العرب

على الرغم من أن إدوارد سعيد كان على مدى أربعين عاماً يُدرِّس الأدب الإنكليزي والأدب المقارن في جامعة كولومبيا في نيويورك، فإنه بمنظوره الطباقي contrapuntal perspective قد وأد الدرس المقارن للأدب الذي ساد في أيامه،

عندما دمج «الآخر/غير الغربي» في منظوره الطباقي، ودعا إلى الإصغاء إلى صوته الخافت الذي تجاهلته المركزية الغربية، وإلى تظهيره بغرض إعادة الوحدة إلى المقاربة المقارِنة للأدب، ضمن إطار ما بات يعرف بـ «النظرية ما بعد الاستعمارية»، والتي دشن جدواها بكتابه الاستشراق (1978)، وعزز حضورها في المشهد النقدي الأمريكي خاصة، والعالمي عامة، بكتابه الثقافة الإمبريالية(1993) ، فضلاً عن كتبه ومقالاته الأخرى.

وعندما خلفته غاياتري شاكرافورتي سبيفاك في النهوض برسالة الدرس المقارن للأدب في جامعة كولومبيا، أعلنت بكتابها موت علم (2003)(1) وفاة الدرس المقارن للأدب بالطريقة التقليدية، والتي نبذها سعيد بسبب مركزيتها الغربية، ودعت إلى أدب مقارن جديد يجمع ما بين الأدب المقارن وبين دراسات المنطقة Area Studies ، ممهدة بذلك الطريق نحو إعادة نظر جذرية في تصور الدرس المقارن للأدب، وبخاصة صلته بالأدب العالمي الذي عانى على مدى ما يقرب من قرنين من المركزية الغربية Western Centrism. وهكذا شهدت التسعينيات في القرن الماضي تفكيراً جديداً في الأدب المقارن أعاد فيه منظِّروه «الأدب العالمي» إلى المركز في الدراسات المقارنة، حتى غدا الدرس المقارن للأدب مجرد ممارسة في دراسة الأدب العالمي تؤكد ما سبق إليه ويليك عندما أصرّ على أن الأدب المقارن ليس غير دراسة الأدب من منظور عالمي يتجاوز الحدود اللغوية والسياسية والعرقية لهذا الفن الجميل(2).

وتجدُّدُ الاهتمام هذا الذي بدأ في عقد التسعينات من القرن الماضي، كما يشير إلى ذلك تيو داهائين D›haen Theo وسيزر دومينغز Dominguez Cesar ومادس روزندال تومسِن Mads Rosendahl Thomsen في «مدخلهم» إلى المجلد الجامع للبيانات المتصلة بـ «الأدب العالمي»(3). تجلّى بدفق هائل، يكاد يشبه الانهيار الثلجي، للمختارات والكتب والدراسات والمقالات المعنية بالأدب العالمي(4)، وبنشاطات ثقافية وأكاديمية غنية متنوعة، مثلما تجلّى بالمحاولات العديدة لإعادة تعريفه انطلاقاً من حوارات معمقة ومناقشات واسعة وقراءات مختلفة لبيانات غوته عن الأدب العالمي، والسعي، في الوقت نفسه إلى تطوير مقاربات جديدة لنصوصه ومسائله التي تثيرها هذه البيانات.

وفي مسعى مشكور لتفسير تجدد هذا الاهتمام يقترح محررو هذا المجلد عاملين مهمين (على الرغم من وجود عوامل أخرى أقل أهمية)، يكمنان وراءه، وهما:

- العولمة Globalization وما خلفته من آثار في مفهومي الثقافة والهوية، خاصة وأنه، في ظل التوسع الهائل في مجالات التبادل الثقافي، باتت الحاجة ملحة للنظر في دور الأدب ووظيفته خارج حدود الدولة القومية، وخارج ما ارتبط بها من «أدب قومي»، غدا بدوره موضع مساءلة شديدة.

• وإعادة التنظيم الداخلي للدراسة الأدبية في أقسام اللغات القومية والأجنبية في الجامعات الغربية بتحفيز من العولمة من جانب والنظريات الفكرية والنقدية والأدبية التي شهدها ما يسمى عصر النظرية من جانب آخر.

فقد كان «الأدب العالمي» يُدرّس في أقسام الأدب المقارن، ويدرج في برامجه، أو في أقسام اللغات الحديثة، غير أن هذه الأقسام لم يكن لها من سعة الصدر ما يكفي لاحتواء الأدب العالمي، ومن ثَم فإنها أخفقت إخفاقاً ذريعاً في مهمتها في دراسة آداب العالم، بسبب الحجم الهائل لنصوص هذه الآداب من جهة، وبسبب من ضعف اهتمامها بالآداب الصغيرة، آداب الجنوب والشرق والعالم الثالث عامة، والتي تُركت العناية بها إلى الأقسام المختصة بلغاتها وثقافاتها، أو أقسام ومراكز الدراسات الإقليمية، أو دراسات المنطقة، من جهة أخرى. وهكذا انتهى المطاف بأقسام الأدب المقارن واللغات الحديثة بالأدب العالمي إلى قصرالعناية بهذا الأدب على مجموعة مختارة من روائعه المترجمة إلى الإنكليزية بشكل خاص، والمتمركزة حول الذات أو الذوات الغربية. علما أن كثرة متزايدة من نصوص آداب العالم غير الغربية قد أخذت طريقها إلى لغات العالم الأول عن طريق الترجمة وأصبحت ميسورة بالإنكليزية والفرنسية والألمانية وسواها، ولكنها ظلت، مع ذلك، خارج دائرة الأدب العالمي التي اقتصرت في معظمها على الآداب الغربية.

وعندما جاء إدوارد سعيد بنظرية ما بعد الاستعمارية post-colonialism التي سعت إلى زعزعة الهيمنة الغربية على القانون الأدبي العالمي من خلال العناية بالقوانين الأدبية التي تحكم الأعمال الأدبية غير الغربية، والاهتمام بمسائل الهوية القومية، والكوزموبولوتينية، والهجرة، والمنفى، لم يستطع أتباعها، الذين لم يكن لهم موهبة سعيد، ولا سعة اطلاعه، ولا قدرته على التحليل والربط بين الأعمال الأدبية على طرفي القسمة الوجودية بين الشرق والغرب، والشمال والجنوب، ضمن ما سماه بالتَّرِكة الإمبريالية، أن يدمجوا الدراسات ما بعد الاستعمارية بالأدب المقارن، ومن ثَم فإنهم لم يستطيعوا أن يتدبروا الأدب من خلال المنظور العولمي الذي يتجاوز الحدود السياسية واللغوية والقومية والإثنية في اهتماماته بأدب الهجرة والمهاجرين والمنفى والمنفيين والهامش والمهمشين، وبخاصة المنضوين الذين ظلوا يرزحون تحت ضغوط قوى المال والسلطة.

ومن هنا جاء الاهتمام بالأدب العالمي، والسعي الحثيث والجاد من جانب دارسيه الجدد في ربع القرن الأخير إلى توسيع دائرته لتشمل آداب العالم كله من جهة، وتعيد النظر في مقارباته بغرض تطويرها من جهة أخرى، في مسعى جاد لترسيخ المنظور العولمي للأدب بصرف النظر عن اختلاف لغات منتجيه وثقافاتهم وأعراقهم، بعد أن انفتح العالم بعضه على بعضه الآخر إذ تحول إلى قرية كونية، وتعزز التبادل الثقافي والأدبي بين احيائه، ولم تعد حدوده السياسية قادرة على الصمود أمام حركة الناس والأموال والبضائع والأفكار.

ومن هنا انبثقت مفاهيم الأدب العالمي/العولمي باللغة الإنكليزية، والأدب العالمي/العولمي بالفرنسية، والأدب العالمي بالألمانية، والإسبانية وغيرها من لغات العالم الرئيسية التي سادت في العلم وعالَم المال والأعمال والتجارة، مبشرة بآداب هجينة تنطوي على ثقافات متعددة، معبرة عن العالَم المتعدد الهويات لمنتجيه من الشرق والغرب والشمال والجنوب.

الهوامش

(1) انظر:

,Gayatri Chakravorty Spivak

Death of A Discipline

.(Columbia University Press, New York, 2003)

(2) انظر:

,René Wellek

Discriminations: Further Concepts of Criticism

.20-Yale University Press, New Haven, 1970), pp. 19)

(3) انظر:

D›haen, Theo, Dominguez, Cesar , and Thomsen, Mads Rosendahl Thomsen, edited by

- ,World Literature: A Reader

.Routledge, New York and London, 2012), pp. X-xi)

(4) انظر على سبيل المثال إسهامات تيو داهائين في هذا المجال::

D›haen, Theo, Damrosch, David , and Kadir, Djelal, edited by

- The Routledge Companion to World Literature

.(Routledge, New York and London, 2014)

D›haen, Theo, Dominguez, Cesar , and Thomsen, Mads Rosendahl, edited by

- ,World Literature: A Reader

.(Routledge, New York and London, 2012)

,D›haen, Theo

- ,The Routledge Concise History of World Literature

.(Routledge, New York and London, 2012)

,D›haen, Theo

- "?Why World Literature Now"

,(A lecture delivered on 15 April 2011 on receiving doctor honoris causa from the University of Bucharest)

.39-University of Bucharest Review, Vol. I/ 2011, no.1 (New Series), Pp. 29

دور الترجمة في إغناء اللغة الأم

عدنان جاموس

مترجم وباحث من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

نَقولُ: الترجمة أداة للتلاقح بين القرائح، ووسيلة للتفاعل بين الأفكار، ونستخلص من هذا القول أنها جسر للتواصل بين الأمم، وللتمازج بين الثقافات، وتالياً فهي إحدى الروافع الأساسيّة التي تساعد على النهضة والتقدم والتنمية الوطنية، وعلى حرق المراحل وتمهيد السبل وتوسيع الخُطى للوصول إلى الهدف المنشود في أقصر مدة ممكنة.

ولكن كل هذا لا يمكن أن يتحقق إلّا إذا كانت الأداة المستعملة في القيام بهذه المهمة الجليلة تتسم بالكفاءة والقدرة على التكيف مع أي ظرف جديد لم تعهده من قبل، مبديةً في أثناء ذلك ما لديها من إمكانات كامنة من شأنها، إذا ما استُثيرت واستخدمت بدراية ومهارة، أن تؤدي أية مهمة توكل إليها. وقد أثبتت اللغة العربيّة على مدى العصور أنها سلاح لا ينبو، وجواد لا يكبو في أيّة معركة تدور رحاها في ميادين العلم والفكر والإبداع. فعندما خرج العرب من الجزيرة العربيّة إلى بلاد الشام وما بين النهرين، واحتكوا بأكبر حضارتين مزدهرتين آنذاك؛ وهما الحضارة البيزنطيّة اليونانيّة في بلاد الشام، والحضارة الفارسيّة الساسانية فيما بين النهرين وما خلفهما من ربوع تمتد إلى عمق الشرق حيث حضارتا الهند والصين العريقتان،

تطلّعوا إلى الكشف عن الأسباب التي أنتجت هذه المنجزات العمرانيّة الرائعة وهذه المظاهر الحضاريّة الباذخة، وحفزهم هذا التطلّع على السعي للمثاقفة مع هاتين الحضارتين والكشف عن مصادرهما، وكانت الوسيلة الأنجع لبلوغ هذا الهدف هي الترجمة.

وقد جرت العملية في البدء على نطاق محدود في العهد الأموي خلال النصف الثاني من القرن السابع والنصف الأوّل من القرن الثامن إذ اهتم حكيم بني مروان خالد بن يزيد بن معاوية بترجمة وتأليف كتب في الكيمياء والطب والنجوم، وعرّب الخليفة عبد الملك بن مروان الدواوين في بلاد الشام بنقلها من الرومية. وأمر واليه على العراق الحجاج بن يوسف الثقفي بتعريب الدواوين هناك بنقلها من الفارسية. وأمر الخليفةُ عمرُ بن عبد العزيز بترجمة كتب في الطب؛ فترجم ماسرجويه كتاب القس الطبيب اهرون بن أعين الاسكندري من السريانية إلى العربية. ولكن عندما توطدت دعائم الخلافة العباسيّة في العاصمة الجديدة بغداد، واهتم أولو الأمر ببناء ما دُعي تاريخياً باسم «الحضارة العربيّة-الإسلاميّة» وجدوا أن أجدى وسيلة لبلوغ هذه الغاية هي الترجمة، فأرسلوا الوفود وعقدوا الصفقات لاستجلاب الكتب والمخطوطات من مختلف البلدان بما في ذلك القسطنطينيّة وقبرص وأصفهان واليونان والهند وسواها. وأقيمت المكتبات في قصور الخلفاء والأمراء والوزراء ورعاة الثقافة وفي البيمارستانات، واستدعي العلماء والمترجمون من مختلف مدارس الثقافة الهلنستيّة التي نهلت من الحضارة المصريّة القديمة والكلدانيّة والبابليّة والهنديّة واليونانيّة، وتمركزت في الإسكندرية وقيسارية وأنطاكية والرها ونصّيبين وقنّسرين وحران وجُند يسابور وآمِد، ونشط فيها علماء سريان ويعاقبة وصابئة يجيدون اليونانيّة والسريانيّة والسنسكريتيّة والفارسيّة والعبريّة، وقد اشتهر من أساطين المترجمين في تلك الحقبة عبد الله بن المقفع ومحمد بن إبراهيم الفزاري ويوحنا بن ماسويه وحنين بن اسحق وابنه اسحق وابن أخيه (أو ابن أخته كما في بعض المصادر) حبيش بن الحسن الأعسم

وثابت بن قرة الحراني ويوحنا بن البطريق والحجاج بن مطر (أو مطران) وعبد المسيح بن ناعمة الحمصي وقسطا بن لوقا البعلبكي، ثم متى بن يونس وسنان بن ثابت ويحيى بن عدي، وعيسى بن زرعة وآل نوبخت، وعلى رأسهم الفضل وآل بختيشوع وعلى رأسهم جبرائيل وجورجيوس، وأبناء موسى بن شاكر الثلاثة، واصطفان بن باسيل وعمر بن الفرخان وعيسى بن سربخت وهلال بن هلال الحمصي وسلمويه(سلم) صاحب خزانة الحكمة، وسهل بن هارون وكُثُرُ غيرهم. وكان عدد كبير منهم علماء وتراجمه.. في آن واحد، وقد تصّدى هؤلاء الكتاب الأفذاذ لترجمة أعمال في الطب والصيدلة والعقاقير والفلسفة والمنطق والسياسة ونُظم الحكم، وفي الرياضيات والنبات والهيئة (الفلك) والجغرافيا والحيل (الميكانيك) والصنعة (الكيمياء) والطبيعيات (الفيزياء) والحركات والموسيقا. وأكثر الترجمات كانت من اليونانيّة لكبار الفلاسفة والأطباء وعلماء الفلك والرياضيات والنبات والطبيعيات من أمثال أفلاطون وأرسطو وإبوقراط وجالينوس وبطليموس وإقليدس وديوسقوريدس وثيوقراسطوس وأبولونيس وأرخميدس وسواهم. وقد أنشئت لهؤلاء الأساتذة الكبار من المترجمين والعلماء مكتبات يعملون فيها ويشرفون على تصنيف محفوظاتها أشهرها دار الحكمة التي أنشأها الرشيد ووسعها المأمون، كما أنشئت لهم مدارس ينقلون فيها معارفهم ومهاراتهم إلى الجيل الذي يليهم، ويقومون بتدقيق الترجمات السابقة وتصحيحها، وإعادة ترجمتها إذا كانت ذات قيمة علمية كبيرة. وقد استمرت هذه العملية الثقافيّة الكبرى من النصف الثاني من القرن الثامن حتى القرن الحادي عشر، ولنا أن نتصور ضخامة التحديات التي جابهتها اللغة العربية في أثناء ذلك: فقد كان عليها أن تستوعب أفكار جميع أولئك الفلاسفة والعلماء والمفكرين، وتستحدث الوسائل الملائمة لنقلها والتعبير عنها بأسلوب عربي سليم. وقد تحولت العربية في فترة قصيرة من لغة منتشرة في نطاق ضيق إلى لغة عالميّة، وغدت لغةُ العربِ هي لغةَ الدين والحكمة والعلم والقانون والسياسة والإدارة واكتسحت اللغات المحليّة جميعاً. ولولا أنها لغة مطواعة

تتسم بخصائص ومزايا أكسبتها قدرة هائلة على الاشتقاق والنحت لما استجابت إلى ما ندبت إليه ولما أمكنها تلبية حاجات الحياة الجديدة.

وقد جرى آنذاك تفاعل قوي بين الفكر الذي كان يغتني بالترجمة وبين اللغة التي كانت تغتني بالألفاظ والتعابير الجديدة التي تعبر عن هذا الفكر وتجسده. وهكذا ظل الفعل والانفعال والتأثير والتأثر بين اللغة والفكر مستمرين طوال عصر حركة الإشعاع العقلي والمد الفكري اللذين تغذيهما الترجمة؛ ولكن انفعال اللغة وتأثرها هذين كانا يجريان وفق قواعدها الذاتيّة التي تضمن لها الحفاظ على هويتها وأصالتها، وتكفل لها المواكبة والمجاراة.

لقد استوعبت اللغة العربيّة كل ما قُدّم لها من معارف وعلوم وفلسفات مستمدة من ثقافات مختلفة وتمثّلتها جميعاً، فاتّسعت آفاقها، وتفجرت طاقاتها الكامنة وقدرتها على الخلق والإبداع. وإذا أردنا أن نعرف مبلغ الأثر الذي خلفته عملية الترجمة والنقل في متن اللغة العربيّة فما علينا سوى أن ننظر فيما طرأ على الأدب العباسي من تغييرات وتجديدات لا عهد للأدب الجاهلي بها، وفيما اتسعت له الألفاظ العربيّة من معانٍ جديدةٍ ازدادت بها غنىً ودقةً، وفيما دخل في التعبير العربي من ألفاظ جديدة أكسبته ثراء وغزارة لم يكونا يخطران على بال، وعرفت اللغة العربيّة أساليب جديدة مكنتها من التعبير عن أدقّ المعاني الفلسفيّة والعلميّة، وذلك بفضل ما تتسم به من مرونة في التصريف، وقدرة على الاشتقاق والنحت والمجاز؛ كما أنها استعارت عند الضرورة، ألفاظاً يونانيّة وفارسيّة وقبطية، فعربتها وفقاً لطريقة اللفظ العربي، ومن هذه الألفاظ القديمة على سبيل المثال: هيولى، وهندسة، وكيمياء، وموسيقى، وزنديق، وديباج، وازميل، وعود، إلخ...وكان عدد الكلمات المعربة في بدء النشاط الترجمي كبيراً جداً، لكن هذه الكلمات أخذت تقل شيئاً فشيئاً ويستعاض عنها بألفاظ عربية أصبحت مصطلحات تعبر عن مفاهيم محددة. فقد كانوا يقولون، على سبيل المثال: أنالوطيقا، وسوفيسطيقا، وقاطيغورياس، وأرطماطيقا، وباري أرمينياس، وطوبيقا، وريطوريقا، وبوليطيقا،

ثم اكتشفوا أن اللغة العربية قادرة على التعبير عن هذه المصطلحات بألفاظ عربية فترجموها على التوالي: التحليل، المغالطة، المقولات، الحساب، العبارة، الجدل، الخطابة، السياسة.

وقد عرفت الألفاظ العربيّة قبل عصر الترجمة مثل هذه الظاهرة، أي تَحَوُّل معنى اللفظة عن وجه استعمالها القديم إلى استعمال جديد لجامع بينهما، فمع ظهور الإسلام تحولت ألفاظ كثيرة كالصلاة والزكاة والجهاد والإيمان والكفر والجنة والنار عن معانيها المألوفة إلى معانٍ جديدةٍ، ومثل هذا حدث في اللغة بالعصر الحديث، فمعنى السيارة اليوم غير معناها السابق (القافلة) وكذا القطار والدبابة والمسدس، والذَّرّة، والجرثومة، والعنصر، والهاتف، والصاروخ، والمكتب والدائرة والمحافظة، وآلاف الألفاظ الأخرى التي تحول معناها الحالي عن المعنى الذي كان في عصر الجاحظ على سبيل المثال. ومن الأمثلة الملموسة المعاصرة على تحول كلمات عن مدلولاتها القديمة إلى مدلولات جديدة نذكر بعض التسميات التي أطلقت على آلات مستخدمة في محطة توليد الكهرباء على سد الفرات كالعنفة، والشفرات، والأوتاد، والأسنان، والمسند، والقاطع، والشوكة، والصرّة، والحصيرة، والملزمة، والمشد، والمحرض، والمولِّد، والصمام، والمروحة، والقضيب اللاقط، وقضيب التغذية، ومفصلة الارتكاز، وحلقة الأساس، وترس البوابة، وكرسي التحميل، وعشرات التسميات المجازية الأخرى.

كما حدث تحول في معاني الألفاظ عما كانت عليه سابقاً في مصطلحات العلم والفلسفة والأخلاق والمنطق، فقيل: مادة وصورة، وجوهر وعرض، وماهية وهوية، وكمية وكيفية، وموضوع ومحمول، وتصوّر وتصديق، واستقراء وقياس، ومقدمة ونتيجة، ومطلق ومضاف، وإيجاب وسلب، وعلة ومعلول؛ واشتقوا من كثير من هذه الأسماء أفعالاً، فقالوا: قدّم المقدمات، وأنتج النتائج، وصادر على المطلوب ... إلخ. وقد كثر استعمال «ياء» النسبة في الترجمة: مثل علمي وفلسفي ومنطقي. ونشهد في أيامنا ظواهر مُماثِلة كإضافة «ياء» النسبة إلى الاسم وهو بصيغة

الجمع كقولهم: مؤسساتيّ، وعلمائيّ، ومعارفيّ، ووثائقيّ، ووظائفيّ، وأحيائيّ، وقواعديّ، وقد ورد لدى القدماء مثل ذلك كقولهم: صبيانيّ، وملوكيّ ... إلخ، واستُعْمِلت في بعض الأحيان النسبة بالألف والنون على الطريقة السريانيّة، فقيل: نفسانيّ، وروحانيّ، وجسمانيّ، ونورانيّ...إلخ.

ودخلت «لا» النافية على الصفات بعد أداة التعريف كقولهم: اللامحدود، واللانهائي، واللامعقول، واللا أخلاقي ...إلخ. كما أُدخلت الواو على الاسم قبل ياء النسبة للدلالة على جنوح الظاهرة الموصوفة إلى الغلو والتطرف الذي يفضي إلى التشويه والتحريف أو الزيْف فقالوا: فردوي وذاتوي وشعبوي وإرادوي الخ...وأحياناً يكون المعنى المستفاد من هذه الصياغة حيادياً كقولهم: ماضوي، ونهضوي وتوعوي إلخ...وأدتّ الترجمة حديثاً إلى تشكيل كلمات بطريقة التركيب المزجي مثل قولنا: كهرطيسي، وكهرمائي، وقروسطي، وجيو سياسي، وأوراسي (أو أوراسيوي)، وكهرضوئي...إلخ.

وهكذا فإن الترجمة قد ساهمت في الماضي بتطوير اللسان العربي وذلك باستحداث مصطلحات مبتدعة، وبتناول موضوعات جديدة بأساليب تعبيرية مبتكرة فارتقت به إلى مستوى اللسان الحضاري الذي أخذ مكان لغات حضاريّة عريقة مثل اليونانية والسريانيّة والفارسيّة، وأصبح هو اللسان العالمي الأول طوال قرون عدة. واستطاعت العربيّة في مدى زمني قصير نسبياً أن تتحول من لسان استهلاك بالترجمة إلى لسان إبداع بالشرح والتأليف والابتكار، واغتنت الحضارة العربيّة – الإسلاميّة بإبداعات العلماء والفلاسفة الأفذاذ من أمثال: جابر بن حيان، وأبي يوسف الكندي، وأبي جعفر الخوارزمي، وأبي عبد الله البتّاني، والمعلم الثاني أبي نصر الفارابي، وأبي بكر الرازي، وأبي القاسم الزهراوي، والشيخ الرئيس ابن سينا، وعبد الملك بن زهر، والحسن بن الهيثم، وأبي الريحان البيروني، والشريف الإدريسي، وعبد الله بن البيطار، وأبي الوليد بن رشد، وأبي بكر بن الطفيل،

وعلاء الدين بن النفيس، وعبد الرحمن بن خلدون وسواهم...وأكثر هؤلاء هم من العلماء الموسوعيين الذين ألفوا في موضوعات متعددة تجمع بين العلوم النظريّة والتطبيقيّة والفلسفة والمنطق والأدب والموسيقا... ولنا أنّ نتصور مدى التطور الكبير الذي أحرزته اللغة العربيّة المستعملة في مؤلفات هؤلاء المفكرين والمبدعين بعد أن كانت قد اغتنت عن طريق الترجمة بآلاف المفردات والمصطلحات ذات الدلالات الجديدة.

وما إن بدأ عصر النهضة في أوربا حتى أصبحت هذه المؤلفات منهلاً ثراً يستمد منه الأوربيون ما يساعدهم على تطوير معارفهم وتنوير عقولهم فانكبوا على ترجمة ما حفظته وشرحته الترجمات العربيّة من أعمال علميّة وفلسفية أبدعتها قرائح مفكري أمم أخرى، وعلى ترجمة ما ألفه العلماء والفلاسفة العرب والمسلمون أنفسهم وكتبوه باللغة العربية في مختلف فروع العلم والمعرفة، وظلت هذه العملية مستمرة حتى القرن السابع عشر وكانت هذه المؤلفات تترجم إلى لغات أوربيّة عديدة، فتغتني هذه اللغات بمفردات ومصطلحات جديدة وتنتقل إليها بالضرورة كلمات وتسميات عربيّة نذكر منها، على سبيل المثال، بعض المسميات الكيميائيّة مثل: القلي، والبورق، والنطرون، والإنبيق، والطلق والزرنيخ والاكسير والكحول والسكر، والصابون؛ وربما يعترض البعض على هذا الطرح بحجة أنّ بعض الكلمات التي انتقلت إلى اللغات الأوروبيّة من الترجمات والمؤلفات العربية هي ذات أصل يوناني ولكن الواقع يدحض هذا الاعتراض، فالكلمة اليونانيّة لم تنتقل إلى اللغات الأوربيّة انتقالاً مباشراً، بل انتقلت إليها بعد أن عُرِّبتْ، أي بعد أن أصبحت كلمة عربيّة من خلال لغة العرب وعلومهم وحضارتهم. وهذا ما ذهب إليه مفسّرو القرآن الكريم عندما قالوا إنَّ جميع الكلمات المأخوذة من اللغات الأخرى كالحبشيّة والفارسيّة والسريانيّة والنبطيّة والعبريّة وسواها، الواردة في القرآن الكريم مثل: الأرائك، والأباريق، والأسفار، والأكواب، والفوم، وسواها... إنما هي كلمات ألبست اللبوس العربي ودخلت متن اللسان العربي فأصبحت

عربيّة كما تؤّكد عدة آيات قرآنيّة وردت في سور مختلفة: «إنا أنزلناه قرآناً عربياً» (سورة يوسف)،«إنا جعلناه قرآناً عربياً(سورة الزخرف)وسواهما»

وهذا يدل على أن وسيلة تعريب الألفاظ كانت تطبق منذ القدم. ومازالت متبعة في أيامنا وستظل معتمدة في المستقبل، وذلك عندما تكون هي الوسيلة الأصلح والأوفى بالقصد من أية وسيلة أحرى للتعبير الواضح عن الفكرة.

وإذا كانت الترجمة قد أغنت اللغة الأمّ أيّما إغناء في العصر العباسي فإنها عادت منذ فجر النهضة العربيّة لتغنيها بآلاف الألفاظ والمصطلحات والتسميات الجديدة، وبمختلف أساليب التعبير المستمدة من ثمرات قرائح العلماءوالفلاسفة والمفكرين والأدباء والنقاد الأجانب منذ عصر النهضة الأوربيّة وحتى عصر ما بعد الحداثة. فقد تُرجمت إلى العربيّة أعمال عديدة ينتمي مؤلفوها إلى مختلف المدارس والاتّجاهات والمذاهب الفلسفيّة كالمثاليّة والماديّة الألمانيّة، والوضعيّة، واللاعقلانيّة، والشخصانيّة، والإرادوية، والبراغماتيّة، والظاهراتيّة، ومدارس التحليل النفسي والبنيويّة والوجوديّة، والوضعيّة الجديدة، والسيميائيّة، والتفكيكيّة، إلخ... ولن نتطرق هنا إلى الحديث عن نوعية الترجمات التي نقلت أعمالاً تنتمي إلى هذه المدارس والمذاهب، فهذا موضوع آخر يخرج عن إطار الظاهرة التي ننظر فيها، ولكن لابّد من الإشارة في هذا الصدد إلى ظاهرة سلبية طالما لفتنا النظر إليها وتحدث عنها باحثون عديدون؛ وهي ظاهرة «فوضى المصطلحات» إذ يعمد كُلّ مترجم إلى الاجتهاد الشخصي وابتداع مصطلحات تختلف عن المصطلحات التي اعتمدها مترجمون آخرون، وينشأ عن هذا عدة دالّات في اللغة الهدف قد يتجاوز عددها العشرة أحياناً لمدلول واحد له دال واحد في اللغة المصدر (كمصطلحي Paradigm Syntagme) وهذا ليس فيه إغناء للغة، بل هو تشويش يؤدّي إلى الالتباس. أما الادعاء بأنَّ هذا مظهر من مظاهر حرية الإبداع، فهو قول ملقىً على عواهنه ولا يتعدى قشرة المسألة. وعلى كل فإن مسألة توحيد المصطلح، ووضع الترتيبات اللازمة لاختيار المصطلح الأنسب وتعيين الجهة المخولة بنشره والدعوة

إلى الالتزام به مسألة هامة وملّحة، ونأمل أنّ نُخصَّص لها ندوة تفيها حقها من النقاش والبحث ابتغاء إيجاد حلول تعود على اللغة الأمّ بالفائدة المرجوة.

وإذا كانت ترجمة النصوص العلميّة والفلسفيّة والفكريّة عموماً تتطلب بالدرجة الأولى فهم الأفكار واستيعابها ثمَّ نقلها إلى اللغة الهدف بتعابير واضحة ومصطلحات مكافئة ودقيقة وأسلوب سلس يراعي قواعد التعبير باللغة الأمّ فإن ترجمة النصوص الإبداعية تحتاج، فضلاً عن ذلك، إلى موهبة إبداعيّة قادرة على أن تعكس في الترجمة جميع السمات الفنيّة التي تميز النص الأصلي، والتجديدات التي ابتكرها الكاتب في لغة أمته وأدبها، والانزياحات التي أحدثها في دلالات المفردات لخلق ظلال من المعاني غير معهودة من قبل، ممّا يتطلب بدوره تجديداً في أسلوب التعبير، وابتكارات في سبك الجمل في اللغة الهدف. وقد حدث مثل هذا عندما نقل مترجمونا ومبدعونا أعمالاً تنتمي إلى تيارات واتجاهات أدبية حديثة كالرمزية والمستقبليّة والتصويريّة والطليعيّة والسورياليّة والوجوديّة والعبثيّة وتيار الوعي والواقعيّة السحريّة ... إلخ.

يقول الأستاذ أنطون مقدسي: «الترجمة هي الأداة المفضلة وربما الأنجع لحوار الثقافات وتلاقحها، وأيضاً لتطوير اللغات وزيادة مرونتها أي قدرتها على استيعاب الآخر وتمثله. ونحن نعرف ـــ ونتناسى ـــ أنّ المفردات والتعابير المستحدثة عندنا، وهي بالمئات، جُلّها، وباعتقادي كلها، استنبطت أو نحتت، استجابةً لدواعي الترجمة...»

ويستطرد الأستاذ مقدسي ملقياً الضوء على السبب الذي يدعو الكاتب إلى التجديد الإبداعي: «الواقع أنّ لغة البرمجة التي هي الأقوى بين أنماط التعبير في لغات الحضارة الحديثة، دفعت بالنثر إلى أبعد حدوده... فالجملة خطّية المسار، مما يفقد التعبير ظلاله الشعريّة وقدرته على الإيحاء. هذه النثريّة تفرض ذاتها على نظرة الإنسان للأشياء وترتكس، لهذا، بشكل أو بآخر على أنماط التعبير الأخرى وتفقدها شاعريتها. فالمؤلف دارساً كان أم روائياً يصارع اللغة ليعيد إليها عمقها

التعبيري، وهذا الصراع هو الذي يربك مترجمينا، فكلّ نص حديث عصيّ في نظرهم على النقل إلى العربية(صعب، كما يقولون باستمرار) [من المعروف أنّ الأستاذ أنطون مقدسي كان مدير التأليف والترجمة في وزارة الثقافة]، وهم مرغمون على معالجة اللغة كما تُعالج المادة الخام كي تقول مرغمةً ما لم تقله طوال تاريخ ممتد على خمسة عشر قرناً... والبيان العربي الكلاسيكي الذي حافظ على قسط من نقائه حتى أواسط القرن الحالي [أي القرن العشرين] سينهار أمام الترجمة التي صارت من مستلزمات انفتاحنا على الحضارة الحديثة ومعرفتنا بها...

ويستكمل الأستاذ مقدسي فكرته عن الصلة بين الترجمة واللغة الأمّ بأطروحة مهمة حول الصلة بين الترجمة والتأليف، فيقول: «تشكل الترجمة عندنا في المرحلة الراهنة الخطوة الأولى من الفعل الثقافي الذي لا يكتمل إلاّ بالتأليف؛ فالمترجم يقترح تعابير ومفردات أو صوراً ومعاني تفرض بتراكمها وجهات نظر تظل غريبة عن دنيا اللغة الأمّ إذا لم تقحمها هذه تدريجياً في كيانها باستخدامها في تأليف مبتكر هو الذي يعربها أي يجعلها مع الزمن جزءاً لا يتجزأ من اللغة الأمّ. فالثقافة التي تقتصر على الترجمة أو تعطي الأولوية للترجمة على حساب التأليف تصاب على المدى البعيد بالهجانة؛ وبالمقابل، فإن اللغة العربيّة سيصيبها، إذا قلصت دور الترجمة، واقتصرت على التأليف على النسق التقليدي، ما يصيب الجسد الذي يتغذى من ذاته: إنه يصاب بهزال قد يودي به».

لقد أطلتُ الاستشهاد بآراء المفكر الراحل أنطون مقدسي لأنها تكونت لديه لا نتيجة سعة المعرفة وعمق التفكير فحسب، بل، فضلاً عن ذلك نتيجة الخبرة الغنية المتأتية عن التجربة الحيّة والممارسة.

وهنا لا بد من الإشارة إلى قضية هامة ترتبط بإغناء اللغة الأمّ في أثناء ترجمة نصوص إبداعيّة معقدة وزاخرة بالمستحدثات والانزياحات في لغتها الأصلية. فالمترجم عندما يتصدى لترجمة هذه النصوص، نراه «يصارع اللغة» على حدّ

قول الأستاذ مقدسي، فما الذي يضطره إلى خوض هذا «الصراع»؟ أَوَ ليس للترجمة نظرية بل نظريات تعرّفها بصفتها علماً له أصوله الناظمة الصارمة التي على المترجم أن يلتزم بها، وتُحدِّد مقوماتها وآلياتها وأساليبها ومناهجها المتعددة؟ أجل، هذه النظريات موجودة، وعلى من يريد ممارسة الترجمة أن يدرسها ليغني معارفه، ويستكمل أدواته؛ ولربما كان هذا كافياً للمساعدة على ترجمة نصوص تتناول موضوعات في مختلف ميادين الثقافة العلميّة والفلسفيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة وما شابه ذلك. ولكن عندما يتصدى المترجم لنقل نص إبداعي يتجلى للترجمة وجه آخر بصفتها فناً لا تكفي دراسة النظريات لممارسته، بل لا بد لمن يمارسه من امتلاك الموهبة والقدرة على الإبداع كما أشرنا آنفاً. عندئذ تغدو الترجمة أشبه بعملية تلاقح بين موهبتين ستؤول إلى ولادة كائن جديد. وولادة كل عضو في هذا الكائن تأتي بعد برهة مخاض قد تقصر أحياناً كبرهة المخاض البيولوجي وقد تطول وتستغرق أحياناً يوماً بأكمله لترجمة جملة واحدة. وأخطر ما في هذا المخاض الفكري هو اللجوء إلى عملية قيصرية لتقليص البرهة وتفادي معاناة الولادة الطبيعيّة. ومن الطريف حقاً أن نتخيل ما يجري في ذهن المترجم (أقصد المترجم المبدع الذي ينقل عملاً فنياً) عندما تتحول كلمات العبارة التي يتلقاها من النص الأجنبي إلى معنى يبحث عن تعبير مكافئ له في اللغة الأم، وذلك بعد أن يستوعب المترجم المعنى المقصود بكل أبعاده وظلاله ويجهد في أن يعيد خلقه بصيغة من إبداعه. هنا يبدأ ذاك «الصراع» والبحث الإبداعي الذي يجعل اللغة الأمّ تستحضر إمكاناتها، وتستنفر خصائصها ومزاياها لتنتقي منها ما يمكنه أن يفي بالغرض على أكمل وجه. وتحدث في أثناء ذلك تفاعلات معقدة لم يشهد علم الكيمياء لها مثيلاً، إذ تخطر في ذهن المترجم عشرات الكلمات من أسماء وأفعال ونعوت وظروف وحروف تنسبك بأشكال مختلفة في جمل تجهد لأن تكون مكافئة للجملة الأصليّة، وتتزاحم هذه البدائل وتتصارع وتتسابق نحو الجملة الأصلية التي تراقب وتنتظر، ولا تنفك تنفر بقدر يزيد أو يقل من هذا

البديل أو ذاك، وفجأة تبرز جملة في ساحة الذهن تختلف عن الجملة الأصليّة بأسلوب الصياغة الخارجي فإذا بها تزيح كل المتنافسات وتتقدم الصفوف لتلقى القبول وتأتلف مع الجملة الأصلية روحيّاً كُلّ الائتلاف... أو ليست المعاني في مجال الترجمة جنوداً مجندة، كالأرواح في عالَمَيْ الغيب والشهادة، فما تعارف منها ائتلف وما تناكر منها اختلف؟

ورُبّ جملة تتخذ في النص الأصلي صيغة تقريرية وتنطوي على شحنة تعبيرية لا يتيسر نقل معناها مع الشحنة التي تحتوي عليها وفق قواعد التعبير باللغة الأمّ إلّا بجملة ذات صيغة تعجبيّة! ورُبّ جملة استفهاميّة في اللغة المصدر تنطوي على استحسان أو استهجان لا يتسنى نقل المقصود منها مع الزخم الانفعالي الذي تحتويه إلّا بجملة تتخذ في اللغة الأمّ صيغة المدح أو الذم وتُسبك بأسلوب يجمع بين الحُسنيين: تأدية المعنى المقصود بدقة وأمانة، والصياغة بأسلوب طلي سلس لا تشوبه أية رطانة.

بيدَّ أنّ هذا التفاعل المعقد الخلاّق الذي يجري في ذهن مترجم النصوص الإبداعيّة يزداد تعقيده ويحمى وطيسه عندما يكون الكاتب مجدِّداً في أسلوب التعبير، بلغته الأم، عن وجهة نظره إلى العالم، وتكون نظرته إلى الحياة والمجتمع والنفس البشريّة ذات سمات أصيلة شديدة الخصوصية، ما يجعله يتخذ من لغته الأم موقف المجدِّد، ويبتدع فيها أساليب في التعبير غير مألوفة من قبل، ويدعوه هذا إلى استحداث صيغ جديدة لكلمات مشتقة من أصول ذات معانٍ مغايرة للمعاني المقصودة في السياقات الجديدة. وهذه الصيغ المستحدثة لا تحتويها المعاجم، ولم يسبق لكاتب بهذه اللغة أنّ استعملها من قبل.

هنا يجد المترجم نفسه أمام تحدٍ هائل ليس بمستطاعه أن يتصدى له، وأن يلتقط القفّاز الملقى في وجهه إلّا إذا كان مبدعاً حقاً وقادراً على أن يطور سلاحه ويكيفه وفق متطلبات الموقف. وهنا يجري ذاك التفاعل الإبداعي الذي من شأنه أن يجعل اللغة الأمّ تلد جيلاً جديداً من الكلمات التي تحمل السمات العائليّة الأصيلة

نفسها وتنتظم في سياقات تكسبها ظلالاً من المعاني غير معهودة.

ولا بد من لفت النظر في هذا الصدد إلى أنّ المترجم الذي يتصدى لنقل نصوص زاخرة بالابتكارات والانزياحات المعنويّة في لغتها الأصلية، ويجهد هو بدوره لإبداع صياغات مكافئة في لغته الأم عليه أن يزن الأمور بميزان الذهب لتفادي أي شطط من شأنه أن يدخل مصوغاته اللفظيّة والأسلوبيّة المستحدثة في غياهب الإبهام والعبثية، لأنها بهذا لن تكون صالحة لأداء المهمة التي انتُدِبت لها، وهي استيعاب محتوى النص الأصلي، ونقله إلى قارئ النص المترجم بأسلوب كفيل بأن يحدث في نفسه الأثر عينه الذي يحدثه النص الأصلي في نفس قارئه. فمقدار الانزياح في معاني المفردات المسبوكة في تعابير مستحدثة في اللغة الهدف يجب ألّا يتجاوز مقدار الانزياح في مستحدثات اللغة المصدر، وبهذا تغتني اللغة الأمّ بمفردات وأساليب تعبيريّة مولّدة وفق الجينات الموروثة، فلا تعاني من الرطانة أو الركاكة.

إن اغتناء اللغة الأمّ عن طريق الترجمة لا يقتصر على استحداث واستيعاب الكثير من المفردات والمصطلحات العلميّة والتقنيّة، وعلى اتباع وابتداع أساليب جديدة في التعبير الأدبي، بل هو يتحقق أيضاً عن تبني العديد من التراكيب الاصطلاحيّة المستمدة من المقالات الصحفيّة الاجتماعيّة والاقتصاديّة، ومن البحوث والتحليلات والتعليقات السياسيّة المنتشرة في وسائل الإعلام الأجنبيّة، وذلك عن طريق الترجمة الحرفيّة التي تنسخ العبارة نسخاً، كقولهم: ذر الرماد في العيون، والصيد في الماء العكر، ووضع العربة أمام الحصان، وتصعيد التوتر، وكهربة الجو، وتسخين الموقف، وترطيب الأجواء، وتسويق السيناريوهات، ورفع القبعة، وذوبان الجليد. وقمة جبل الجليد، وكرة الثلج، والحرب الباردة، وعقود الإذعان، وجَسْر الهوة، والتعايش السلمي، واللحظة الحرجة، وساعة الصفر، والورقة الرابحة، وإعادة خلط الأوراق، والخط الأحمر، والإمساك بطرف الخيط، واللعب بالنار، وبالون اختبار، وغيرها كثير ....

فهل تشكل طريقة النسخ الحرفي هذه خطراً على صفاء اللغة العربية ونقائها من الشوائب؟ وهل يؤدي تسلل بعض الأساليب الهجينة في التعبير وانتشارها في بعض الكتابات الصحفيّة ووسائل الإعلام والتواصل الاجتماعي إلى تلويث اللغة العربية وتشويهها، وسلبها ما تمتاز به من فصاحة في الألفاظ وبلاغة في التعبير، ونصاعة في الأسلوب؟

إن التاريخ يؤكّد لنا أنّ طود العربية الشامخ ظل صامداً أمام جميع المحن منذ شيوع اللحن وتفشي العاميات، وحتى محاولات التتريك ثم الدعوة إلى تبديل الأبجدية، واعتماد اللهجات العاميّة المحليّة بصفتها اللغة المعبرة عن وجدان الشعب وطريقة تفكيره وعن عواطفه ومشاعره. فالعربية لها تراثها السرمدي الحافظ، ولها قواعدها الراسخة الناظمة، ولها حُماتها الغيورون المجتهدون، وهي تغتني بكل ما يمكن أن تكيفه ليأتلف معها من كلمات مولدة أو معربة أو عامية، ومن طرائق في التعبير منزهة عن الرطانة والركاكة، وتلفظ كُلّ ما لا يتفق مع موازينها ولو بعد حين؛ فكم من ألفاظ وتراكيب استعملت بُرهةً ثمّ أُهملت وحَلَّت محلها بدائل أصلح وأفصح، وكم من مصطلحات عرّبت ثمّ أزاحتها بدائل ذات أصل عربي باللجوء إلى المجاز!

وما أحوجنا الآن إلى معجم لغوي معاصر يصدر عن مجمع اللغة العربيّة ليكون منارة هادية ويعطينا صورة واضحة عن اللغة العربيّة الفصيحة التي أغنت في مراحل سابقة لغات أمم أخرى، واغتنت بآلاف الألفاظ والمعاني الجديدة، ولا سيما في العصر الحديث، وأثبتت في جميع المراحل كفاءتها في مواكبة ركب الحضارة المتسارع وقدرتها على استيعاب كُلّ ما يبدعه العقل البشري.



من أجل جمالية للتلقي

جان ستاروبنسكي

ترجمة: د. غسان السيد

مترجم وناقد وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكُتَّاب العرب

على الرغم من ترجمة دراسات هانس روبير ياوس الرئيسية إلى اللغات الإيطالية والإسبانية، والصربية ـ الكرواتية، واليابانية، وعلى الرغم من أنّ المجلات الأمريكية عرّفت بكتاباته النظرية الهامة، ونشرت ملخصات عن النقاشات التي دارت حوله(1)، فإنّ أعماله لم تُعرف في فرنسا، حتى وقتنا الحاضر، إلا عبر مقالتين أو ثلاث(2)، تتعلق بأدب القرون الوسطى، وليس عبر النصوص الرئيسية التي تفيد أعمال البحث الأدبي، ووظيفة الأدب نفسها.

جاءت هذه الترجمة في وقتها، دون الفارق الكبير الذي عانى منه سبيتزر، وأورباخ، وفريدريك، يعدّ هؤلاء أنّ الترجمات الفرنسية مرحب بها على الرغم من تأخرها، تتدارك خطأ، وتجعل التفسيرات في متناول اليد، هذه التفسيرات التي لا يمكن تجاهلها؛ ولكنها لم تكن في مستوى التأثير في جدالات المنهج في سنوات الستينيات والسبعينيات، والتي سيطرت عليها غالباً البنيوية و(السيميولوجيا ـ علم العلاقة). لم يكن الأمر على هذه الحال بالنسبة إلى ياوس لأن أساس تفكيره، والمشكلات التي أخضعها للاختبار والنقاش الدقيق، هي نفسها التي ما زالت مطروحة غالباً في البلدان الناطقة بالفرنسية. إنني أعتقد أنّ هذا الكتاب سيتلقى مباشرة المكانة التي يستحقها، وأن آراء ياوس التي انتشرت بقوة، ستؤخذ في الحسبان، مثلما يحدث الآن في ألمانيا من قبل أولئك الذين يحرصون على رؤية التاريخ والنظرية الأدبية يسوغان نشاطهم من خلال الأدلة الأكثر قوة. وأجرؤ على الاعتقاد بأنّ اهتماماً واستقبالاً دقيقين لكتابات ياوس سيؤديان إلى تصوير الدراسات الأدبية الفرنسية بصورة إيجابية.

هناك فائدة مزدوجة نستخلصها من كتابات ياوس المنهجية: من جهة أصالتها، وصياغتها الدقيقة، ومن الجهة الأخرى الحقل الواسع جداً للمفهومات الفلسفية، والجمالية، والمنهجية الحديثة أو الأقل حداثة التي تطرحها، والتي تقبلها أو ترفضها، ولكن دائماً بعد شرح ونقاش للمسائل الأساسية. ولا يسعنا هنا إلا الإعجاب بالمعرفة الواسعة التي يمتلكها ياوس في التعبير عن المبادئ التي ينظمها، من خلال الانحراف أو المعارضة، ضمن منظومة، أو بصورة أدق ضمن مجموعة من الأشكال التحريضية لأعمال مستقبلية. لن نجد عنده عرضاً مطلقاً ومحادياً للكتابة البسيطة، ولا القطعية المغلقة للأنظمة التي تُخرج كل الأسلحة من رأس الباحثين المعزولين، وغير المطَّلعين على ما يجري في أماكن أخرى أو أزمنة أخرى.

إذا كان المجال النظري والتاريخي، الذي يسيطر عليه ياوس تماماً، واسعاً جداً، فإنّه هام جداً بالنسبة إليه كي يحدد موقعه الخاص بالمقارنة مع العدد الكبير الممكن للمواقع التي يمكن كشفها في مجال الفكر. هذا المنظَّر للتلقي بدأ هو نفسه بالملاحظة والتلقي. تعود اللذة والفائدة عند قراءتي لياوس بصورة كبيرة إلى انفتاح هذا الحوار، (الذي يتحول أحياناً إلى جدال)، وإلى هذه الإرادة في عدم إغفال ما يثير الانتباه، وأيضاً إلى هذه الشجاعة في التقدم، وفي اتخاذ القرار، وعدم الاكتفاء باصطفائية مريحة،

والانتقال إلى مرحلة أخرى عندما تبدو مشكلات أخرى وأجوبة أخرى مثمرة أكثر من غيرها. سنلاحظ أن ياوس، عبر السنين، سيصحح طريقه، ويتجاوز نفسه. من أجل إظهار اتجاهات النقاش، يكفي الإشارة، سريعاً، إلى المذاهب الفكرية التي كان لياوس علاقة وثيقة معها، سواء اقترب منها بشكل من الأشكال، أم رفض بعض طروحاتها؛ على الرغم من الجذور المختلفة لهذه المذاهب الفكرية، إلا أنها تمثلت مع بعض الاختلافات والتحولات، في البلدان الناطقة بالفرنسية؛ نحن لا نجد شيئاً غريباً بصورة جذرية في المنظومات التي يقدم ياوس أجوبة عنها: مثل الظاهراتية عند (هرسرل، وأنغادرين، وريكور)؛ والفكر الهيدجري في امتداداته (التأويلية) التي استقبلها عند غادامر؛ والماركسية التي عبرت عن نفسها عند بنجامين، وجورج لوكاتش، وغولدمان، وبصورة خاصة في (نقد الأيديولوجيا) عند مدرسة فرانكفورت (أدورنو، وهابيرماس)؛ والبحوث الشكلانية لنظري براغ (موكاروفسكي، وفوديكا)؛ والبنيويات المختلفة (ليفي شتراوس، ورولان بارت) والنقد الجديد.. إلخ.

إننا نعترف أن مشهدنا الثقافي يتمحور هنا، وكذلك مجموع مشكلاتنا، أو المدارس، والتي يعبر عنها شهود أكثر عدداً، ولكن بعضهم أحياناً أقل انتشاراً بين الباريسيين.

ومثلما أن البيانات النظرية لياوس لم تتطور وهي معزولة عن البرامج النظرية المعاصرة الأخرى، فإنها لم تتأثر كثيراً من هذه العزلة الأكثر خطورة أيضاً والتي حكم بعض المنظرين على أنفسهم بها عندما أعدوا نظامهم بالاعتماد على عدد صغير من الأعمال أو الصفحات المقروءة حقيقة. إن التجربة الأدبية التي امتلكها ياوس من اتصاله بالنصوص فريدة من نوعها خلال إعداده كمختص باللغة (الرومانية) بحسب التقليد الفقهي اللغوي للجامعات الألمانية، بحثاً في تطور اللغة والأدب الفرنسيين بصورة شاملة منذ البدايات وحتى الوقت الحاضر. إنّ الحميمية مع الأدب (ومع مشكلات محددة في التاريخ الأدبي) هي التي سبقت وغذّت تأمل ياوس النظري (وهذا ما جعل النظرية تعرف عمّاذا تتحدث).

إنّ الانتقال كان سريعاً، ومستمراً، ومتزامناً من مشكلات النظرية إلى مشكلات البحث العلمي. إنّ أطروحته في الدكتوراه حول بروست(3)، وأعماله عن عدد من المؤلفين منهم ديدرو، وبودلير، وفلوبير، ودراساته العامة حول الملحمة الحيوانية (شعر الحيوان)، وحول الرمز في العصور الوسطى(4)، واستهلاله للطبعة الثانية من كتاب

(الموازنة بين القدماء والمحدثين) لشارل بيرو، والذي أوضح بدقة أهمية هذا الكتاب في تطور مفهوم الحداثة، وتصوره وإدارته (مع كوهلير) للعمل الضخم (الوجيز في الآداب الرومانية في العصر الوسيط)(5) هذا كله يعطي فكرة عن المهام العملية التي قام بها ياوس، وكان الأساس الذي قاده إلى طرح الأسئلة الأساسية المتعلقة بدور المؤرخ، وسبب وجود التدريس الجامعي، ووظيفة التواصل والتغير الاجتماعيين للأدب.

كلُّ ناقدٍ، وكلُّ مؤرخٍ يتحدث انطلاقاً من موقعه الحالي. ولكن قلة هم الذين يأخذون هذا بعين الاعتبار عندما يجعلون هذا الموضوع مادةً لتفكيرهم. إنَّ الرهانات المعاصرة، وأخطار الحاضر وحظوظه هي عند ياوس نقطة الانطلاق ونقطة الوصول لكل دراسة من الدراسات النظرية: يتعلق الأمر عنده بسؤالٍ مبدئي واساسي هو: ما وظيفة الأدب اليوم؟ وكيف نتصور علاقتنا بنصوص الماضي؟ وما هو المعنى الحالي الذي يمكن أن يصل إليه البحث الذي يتناول العصور القديمة. تبدو هذه الأسئلة، للوهلة الأولى، أسئلة فقيه لغوي مهتم بعدم ترك حقله المعرفي في الرتابات الوضعية، وراغب في الإثبات لزملائه، وللجمهور، أن هذا الحقل المعرفي العريق قادر على التوحيد المطلوب في الظروف الحالية. ولكن اقتراحات ياوس الهامة جداً بالنسبة إلى المؤسسة الجامعية (إذا أرادت هذه المؤسسة الاستمرار في الحياة)، تندرج ضمن منظور أوسع من البحث حول الحظوظ الحالية للتواصل (بواسطة اللغة والفن عامة) والذي يسعى لأن يكون محرراً وخالقاً من أجل النشاط المعيش.

كان ياوس واعياً للبعد الزمني لعمله الخاص، ولهذا كان يقيس جيداً المسافة التي تفصله عن ماضٍ مختلف، لم تتوقف رسالته قطّ من الوصول إليه. ولأنّ تاريخية اللحظة الحاضرة تفرض نفسها بقوة عليه، فإنّ استعادة الماضي التاريخي مسألة ملازمة له بشدة: إنّ رهانات العالم الحالي لا تصبح مدركة بصورة كاملة إلا لوعي يقيس جيداً الأبعاد، والتناقضات، والانزياح، ويحدد موقفه إزاء الموروثات التي لم يكن من الممكن استمراريتها إلا بفضل التحولات والتشكلات الجديدة. إن المسؤولية التي يبديها ياوس نحو الحاضر هي، إذن، التي جعلته يتخلى عن أن يكون (مؤرخاً للأدب)، في اللحظة التي كان يبدو فيها التاريخ الأدبي، في جوانبه التقليدية، أنه قد فقد تأثيره، وفقد جاذبيته. إنّ الدراسات التي نقرؤها هنا تقدم دفعاً عن التاريخ الأدبي وتوضيحاً له، في الوقت الذي تقدم فيه أيضاً إعادة نظر أساسية بوضعه؛ إنها تدعو إلى نقل نقطة

تطبيق الاهتمام التاريخي. حدد التاريخي موضوعات جديدة، وبدأ يشعر بمسؤولية متزايدة، وهنا وجد نفسه قادراً على طرح تحدٍّ خصب على (النظرية الأدبية)، وكان لهذا التحدي تأثير ليس في التشكيك بمشروعية النظرية الأدبية، ولكن في دعوتها إلى تبني البعد التاريخ للغة وللعمل الأدبي، وأخذه بعين الاعتبار، بعد سنوات بدت فيها المقاربة البنيوية أنها قد تخلت بالضرورة عن البعد (التعاقبي). هذا هو معنى الكتابة المنهجية لعام 1967، «تاريخ الأدب: تحد أمام النظرية الأدبية».

تركز هجوم ياوس الكلامي على كل ما يباعد، وعلى كل ما يختزل الواقع إلى مواد وهمية، وإلى ماهيات خالدة مزعومة. جعلت الرومانسية العبقريات الوطنية مطلقة، وواجهت التأريخية عصوراً مغلقة، وكل عصر (يتصل بالله) (رانك)، وينقطع عن حاضرنا؛ اعتقدت الوضعية بانسجامها مع نموذج العلوم الحقيقية؛ ولكن دون الوصول إلى التحديد السببي، فضاعت ضمن لا محدودية المصادر والتأثيرات؛ وبقلم مؤلفين أكثر حداثة، سلّم تاريخ الأفكار، تاريخ الدوافع، باستمرارية (الموضوعات) الأساسية، وتخلص من التأريخية؛ أما في الماركسية التي تزعم، بالعكس، أنها تريد إعطاء التأريخية حقها، فإن العمل الأدبي انعكاس لا إرادي لواقع اجتماعي ـ اقتصادي، أو أنه محاكاة تعسفية له، وهذا الواقع متقدم دائماً على العمل الأدبي؛ انتقل التفضيل المشكوك فيه للمادية إلى البنية التحتية، وحتى وقت قريب، على الأقل، لم يكن الفكر الماركسي يتصور أن العمل الفني يستطيع أن يشارك في تشكيل الواقع التاريخي. ومن جهتها، لا تواجه الشكلانية تتابع الرموز، والأشكال، واللغات الجمالية إلا ضمن عالم منفصل عن الفن: ومن وجهة نظرها، تطور المنظومات الأدبية، من خلال تتابعها، التاريخ الخاص للمنظومات؛ ولكن الشكلانيين لا يمتلكون الوسائل (أو غالباً الرغبة) في وضع هذا التطور ضمن سياق التاريخ بالمعنى الشامل للكلمة. عند أولئك الذين يبحثون في النص، وفي تكوينه المادي عن أصل أولي (أو سلطة أخيرة)، تعرّف ياوس على حاجة إلى الإطلاقية التي تشبه، إلى حد ما، العودة إلى افكار الأفلاطونية حول الجمال والانسجام، وهي أسس لا يمكن تجاوزها. إن الخطأ أو عدم الانسجام العامين في المواقف العقلية التي يرفضها ياوس، هو الجهل بجماعية المصطلحات، وبالعلاقة المعقدة التي تقوم بينها، والرغبة في تفضيل عامل واحد من عوامل عديدة؛ من هنا يأتي ضيق المجال المسبور: لم نستطع التعرف على كل الأشخاص المأساويين، وعلى كل الممثلين

الذين يعد نشاطهم المتبادل ضرورياً لكي يوجد إبداع وتغير في المجال الأدبي، أو لكي يوجد إبداع لقيم جديدة في الممارسة الاجتماعية.

الشكوى مضاعفة: لقد وضعت كينونات ومواد حيث كان يجب تغليب الروابط الوظيفيةِ، والعلاقات الحيوية؛ وليس فقط لم نستطع التعرف على أولية العلاقة، ولكن من خلال تركيز البحث الأدبي حول المؤلف، وحول العمل، ضيقنا، دون حق، المنظومة العلائقية. يجب بالضرورة، ان تأخذ هذه المنظومة بعين الاعتبار مستقبل الرسالة الأدبية. الجمهور والقارئ. لقد دفع تاريخ الأدب، وتاريخ الفن بصورة عامة ياوس، لأنه كان، ولفترة طويلة، تاريخاً للمؤلفين، وللأعمال. لقد قمع أو تجاوز حالته الثالثة، القارئ أو المستمع أو المشاهد المتأمل. نادراً ما تحدثنا عن الوظيفة التاريخية للمستقبل والتي هي هامة منذ القديم. لأن الأدب والفن لا يصبحان فعلاً تاريخياً مادياً إلا بواسطة تجربة أولئك الذين يتلقون الأعمال الأدبية والفنية، ويتمتعون بها، ويحكمون عليها ـ وبالتالي يقبلونها أو يرفضونها، يختارونها أو ينسونها، والذين، بذلك يشكلون موروثات، ويستطيعون، بصورة خاصة، تبني الدور الفعال الذي يهدف إلى الرد على الموروث، عبر إنتاج أعمال جديدة. بهذا يتركز الاهتمام على المتلقي الذي يريد على العمل ويجعله أنياً، وهذا ما يربط ياوس بسابقين أرسطيين أو كانطيين: لأن أرسطو وكانط هما الوحيدان، تقريباً، في الزمن الماضي، اللذان شكلا جمالية حيث تأثيرات الفن في المتلقي أخذت فيها، باستمرار بعين الاعتبار.

ياوس يعرف هذا جيداً ولم يتردد، في نص حديث، في الاستشهاد بنصوص، بالاعتماد على آرائه الخاصة حول التجربة الجمالية، يقارن فيها كانط في (العقد الاجتماعي) بين الدعوة التي يواجهها العمل الفني للتوافق الحر، وبين الاتصال الشامل(6).

القارئ إذن، بصورة عامة، هو ذلك الشخص الذي يقوم بدور المتلقي، والمميِّز (وهي وظيفة نقدية أساسية تؤدي إلى القبول أو الرفض)، وفي بعض الحالات يقوم بدور المنتج المحاكي أو المفسر لعملٍ سابقٍ بطريقةٍ جدالية. ولكن سؤالاً يطرح نفسه مباشرةً: كيف يمكن جعل القارئ موضوعاً لدراسة عملية وموضوعيةٍ؟

إذا كان من السهل القول إنَّ فعل القراءة يؤمّن تجسيد الأعمال الأدبية، فهل تجب أيضاً القدرة على تجاوز مخطط المبادئ، والوصول إلى إمكانية وصف وفهم دقيقين لفعل القراءة. ألسنا محكومين بالظنون النفسية؟ أو بالقراءة الشاملة للإعانات المعاصرة

لظهور العمال (عندما توجد)؟ أو بالبحث الاجتماعي ـ التاريخي حول أصول القراء، وطبقاتهم، وفئاتهم؟ في كل حالةٍ، يمكن أن تبدو الحقيقة منقوصة. اعترف ثيبوديه، الذي حلل كتابه (قارئ الروايات) (1925) هذا النوع من المشكلات (إنه القارئ الذي يهمنا) بضيقه بخصوص السلسلة وهو فنٌ معاصر، وتهرب من ذلك بصورةٍ غير مباشرةٍ: «ما هو نوع تأثير هذا الأدب في القارئ أو بصورةٍ خاصةٍ، في القراءات لأنّ أكثر من ثلاثة أرباع جمهوره من النساء. لا أعرف كثيراً. يجب القيام ببحث طويل جداً، وواسع، ودقيق يتناول الأوساط الشعبية، وسيجد الباحثون المختصون عادةً الأعمال الجاهزة أكثر فائدةً، والتي سيزودهم بها زملاؤهم الضجرين من أسئلتهم السخيفة»(7).

يمكن أن نجد فيليكس ف.فوديكا آراء أكثر تشجيعاً لوصف الرمز (المجسّد) الذي يأخذه العمل في وعي أولئك الذين يقرؤونه(8).

ولكن يعود الفضل إلى ياوس (وإلى ولفغانغ إيزر وزملائه في مدرسة كونستانس) في تطوير الاتجاهات الرئيسية لجمالية التلقي(9)، والتي توطدت بما يكفي لإثارة جدل واسع، ولكي تكون أساساً منهجياً لبحوث محدودة. إن إحدى الأفكار الأساسية هنا، هي أن صورة المتلقي وتلقي العمل، موجودة، في قسم كبير منها، ضمن العمل نفسه، وضمن علاقته مع الأعمال السابقة التي احتفظ بها كأمثلة وكمعايير. حتى في لحظة صدوره، لا يقدم العمل الأدبي بوصفه عملاً جديداً مطلقاً ينبثق في صحراء من المعلومات؛ من خلال لعبة الإعلانات والإشارات ـ الظاهرة أو الخفية ـ والمرجعيات الخفية والخصائص العائلية يكون جمهور هذا العمل مستعداً لنوعٍ من الاستقبال.

إنّه يطرح أشياء قرئت سابقاً، ويضع القارئ في هذه الحالة الانفعالية أو تلك، ويخلق من بدايته نوعاً من التوقع للتتمة وللنهاية، ويمكن لهذا التوقع، إذا استمرت القراءة أن يستمر كما هو، أو أن يتغير، أو يغير اتجاهه، أو ينقطع بسبب الجهل. فالمستوى الأول للتجربة الجمالية، لا يختزل الاستعداد النفسي لاستقبال نصٍ أبداً إلى تتابعٍ عرضيٍ لانطباعات ذاتية بسيطة؛ إنه إدراك موجه يسير وفق مخطط دلالي محدد، ويتطابق التطور مع الاهتمامات، ويوجه عبر إشارات يمكن اكتشافها وحتى وصفها بعبارات اللسانية النصية.. إنّ علاقة النص المفرد بسلسلة من النصوص السابقة التي تشكل الجنس، تعتمد على تطورٍ متواصل من الترميم والتعديل للأفق. يطرح النص الجديد بالنسبة للقارئ (أو المستمع) أفق التوقعات وقواعد اللعبة التآلفت معها النصوص

السابقة؛ وخلال عملية القراءة، يتغير هذا الأفق ويصحّح، ويعدّل أو ببساطةٍ يعاد إنتاجه. وهذا التنوع، والتصحيح يحددان المجال المفتوح على بنية جنس، ويحدد التعديل وإعادة الإنتاج حدوده. عندما يصل استقبال نصٍ إلى مستوى التفسير فإنّه يفترض دائماً السياق المعيش للإدراك الجمالي. إنَّ مسألة الذاتية أو التفسير، أو مسألة ذوق مختلف القراء، أو مختلف الطبقات الاجتماعية من القراء، لا يمكن طرحها بصورةٍ دقيقة إلا إذا استطعنا مسبقاً معرفة الأفق الماوراء ـ ذاتي للفهم الذي يحكم تأثير النص. سنلاحظ أن ياوس يؤكد على تجربة القارئ العادي. لم تكتب النصوص لعلماء فقه اللغة. لقد تم تذوقها أولاً ثم. جاء التفسير العقلي كنشاط متأخر، والذي يطغى على كل شيء، إذا حفظ بالذاكرة الأكثر مباشرة التي تسبقه.

وسنلاحظ أيضاً أن ياوس اعتمد، من أجل معرفة تجربة استقبال عمل معين، على منهج اختلافي أو تعارضي والذي يقدم معرفة أكثر من مجرد الكشف عن بيانات نصية داخلية: يجب معرفة الأفق السابق، مع قواعده وكل منظومته من القيم الأدبية، والأخلاقية، إلخ... إذا أردنا أن نقوّم آثار المفاجأة، والفضيحة، أو بالعكس إذا اردنا التأكد من تطابق العمل مع توقع الجمهور. يتطلب المنهج عند من يطبقه المعرفة الكاملة للمؤرخ فقيه اللغة، على تحليلات شكلية دقيقة للانزياحات والتنوعات. (ربما تكون هذه هي الصعوبة، في عالم يزخر بنصف العلم المعتز بنفسه: إن جمالية التلقي ليست علماً لمبتدئين مستعجلين).

يؤدي مفهوم أفق التوقع، الذي يعود إليه ياوس، دوراً مركزياً ضمن نظريته للتلقي. يعود المفهوم إلى هوسرل. يريد ياوس حصر مضمون الوعي، ضمن منظومة وصفية خالية من أي أثر من علم النفس، ومع معجم على درجة عالية من البساطة والوضوح. لنذكر بأن ياوس يستخدم مفهوم الأفق ليحدد التجربة الزمنية: هناك (أفقٌ ثلاثيٌّ)؛ يوجد أيضاً أفقٌ للاهتمام: (لا يصف مصطلح أفق المعيش فقط أفق الزمانية الظاهراتية. ولكنه يصف اختلافات حدثت بفعل أنواعٍ من المعطيات تجيب على نموذجٍ جديدٍ. ضمن هذا المعنى، يمتلك المعيش الذي أصبح موضوعاً لنظري، وبالتالي له نموذج المنظور إليه، أفقاً للمعيشات غير المنظور إليها؛ إنّ ما يوضع تحت نموذج «الاهتمام»، وحتى بوضوحٍ متزايدٍ له أفقٌ خلفي لعدم اهتمامٍ يمثل اختلافات نسبية من الوضوح والغموض، وكذلك من البروز وعدم البروز»(10). ينطبق مفهوم أفق التوقع عند ياوس مبدئياً

(وليس حصراً) على تجربة قراء العمل الأوائل مثلما يمكن أن تظهر (موضوعياً) في العمل نفسه، على أساس الموروث الجمالي والأخلاقي، والاجتماعي الذي يتوزع فيه. في بعض الحالات، هذا التوقع (ما وراء ـ ذاتي) مشترك عند المؤلف وعند مستقبل العمل، وياوس يدعم هذا في الأعمال التي تخالف قصداً التوقع أو تتجاوزه، والذي يتطابق مع نوعٍ من الجنس الأدبي، أو مع لحظةٍ معينةٍ من التاريخ الاجتماعي ـ الثقافي. لقد كتب: إنَّ إمكانية صياغة هذه المنظومات من المرجعيات إلى التاريخ الأدبي، موضوعياً، معطاة بطريقة مثالية في حال الأعمال التي تهتم أولاً بإثارة التوقع عند قرائهم، الناتج عن اتفاقٍ متعلقٍ بالجنس، والشكل أو بالأسلوب، لكي يتم بعد ذلك، بالتدريج قطع هذا التوقع ـ وهذا ما يمكن أن يخدم ليس فقط هدفاً نقدياً، ولكن أيضاً يمكن أن يصبح مصدراً لآثار شعرية جديدة.

حول هذه النقطة، تقوم نظرية ياوس، بمقدار المعيش التاريخي، وبرؤية لا تريد ترك أي عنصر من العناصر المشكلة للمعنى العام، بتوسيع علاقة اللغة بالكلام الملفوظ وتنشيطها عند سوسور وجاكبسون، أو العلاقة بين المعيار والانزياح الأسلوبيين اللذين لم يقم سبيتزر فقط بإجراء استكشافي لهما من أجل التحليل الداخلي للأعمال، ولكنه جعل منهما أيضاً مؤشراً دقيقاً، موضحاً لتاريخ العقليات والتغيرات التي طرأت عليها. إنّ الانزياح المسجل في العمل، ثم مع تحول العمل إلى عمل كلاسيكي، مثبت عبر التلقي، ومسجل في الموروث، يشكل عامل حركة تعاقبية، لا يمكن تقويمها إلا عبر النظر إلى منظومة القيم والمعايير التزامنية. ولكن عندما لا يخترق عمل شيئاً من القواعد التزامنية لرمز سابق الوجود، فإن التلقي، من عصر إلى عصر، يفرض تجسيدات متغيرة، ويحرك، إذن تاريخاً تعاقبياً. إنّ التناقض الذي كان يبدو، في لحظة، خلال الستينيات، مسيطراً بين المقاربة البنيوية، والمقاربة التاريخية، أخذ طريقه إلى الزوال. يؤكد ياوس بذلك أن تلقي الأعمال هو تكيّف فعال، يعدل القيمة والمعنى فيها عبر الأجيال وإلى الوقت الحالي الذي نوجد فيه، في مواجهة هذه الأعمال، وضمن أفقنا الخاص، سواء كنا قراءً (أم مؤرخين) وعليه فإننا دائماً نحاول، انطلاقاً من حاضرنا، إعادة تشكيل علاقات العمل مع مستقبليه المتتابعين: على الرغم من أن الطريقة التأويلية تتطلب باستمرار أن نميز بين الأفق الحالي وأفق التجربة الجمالية السابقة، يجب ألاَّ يفضل التمييز وهم التاريخية التي تعتقد إعادة تشكيل الأفق السابق ووصفه

مثلما كان حقيقة. من أجل التقدم، كان على التفكير التأويلي أن يجتهد في استخلاص نتائج التوتر الحاصل بين أفق الحاضر ونص الماضي. نحن لا نستطيع إلا الذهاب لملاقاته مع المصالح، والثقافة ـ باختصار الأفق ـ الذين هم مصالحنا وثقافتنا وأفقنا. وهذا ما يسميه ياوس، بعد غادامر «اندماج الآفاق» من أجل توضيح مفهوم صعب، من المناسب الاستشهاد هنا بغادامر: «إن أفق الحاضر في تشكّل دائم له، من واجبنا، باستمرار، أن نختبر أحكامنا المسبقة. من مثل هذا التجريب يأتي اللقاء مع الماضي، وفهم الموروث الذي ننتمي إليه. لا يستطيع أفق الحاضر أبداً، إذن أن يتشكل دون الماضي. إضافة إلى ذلك لا يوجد أفق للحاضر يمكنه أن يوجد إذا لم يكن يوجد آفاق تاريخية نتواصل معها. يرتكز الفهم غالباً على تطور اندماج هذه الآفاق التي ندعي عزل بعضها عن بعض»(11).

إنّ اندماج الآفاق هذا هو، إذا استطعنا القول، نقطة انتقال التراث. بالنسبة لغادامر، إن الأعمال الكلاسيكية هي التي تقوم بالتوسيط عبر البعد الزمني: لم يتابعه ياوس حول هذه النقطة. وبهذا الخصوص، يندمج بنقاش نقدي تظهر فيه بوضوح إرادته برفض كل ما يمكن أن يقود إلى تصور جوهري، أفلاطوني للعمل الذي يستطيع فيه الناس، بسبب قدرته المحاكاتية، أن يتعرفوا على أنفسهم في الأوقات كلها:

بالنسبة لياوس «إن الدخول في محاكم الانتقال»(12) (أو الموروث) بحسب الصيغة التي استخدمها غادامر لتعريف فعل الفهم، يؤدي إلى التضحية بالجانب الجدلي، المتحرك، المفتوح، للعلاقة بين الإنتاج والتلقي، والتتابع غير الكامل للقراءات؛ ويؤدي أيضاً إلى امتلاك وسيلة للتمييز بين سلطة حقيقية وسلطة كاذبة لتراث أعمال الماضي. هذا التحفظ الهام لم يمنع ياوس من متابعة غادامر في مجال الإجراء التأويلي. أيّد أولاً، مع بعض الاختلاف، جداله ضد المناهج العلمية الموضوعية التي تتعارض مع التفسير الاستفهامي والفهمي، «ضامن الحقيقة». ولكن ما يقف عنده ياوس، خاصة، هو «منطق السؤال والجواب» لأنه لا يكفي امتلاك المؤلف، والعمل، والقراء، والمفسر الحالي، ضمن أدوارهم وآفاقهم الخاصة: يجب إعادة هذه الأدوار، وهذه العلاقات (التي يمكن وصفها) وسيلة محددة لإنصافها وإدراكها. أعطت التأويلية لنفسها، في بداية القرن التاسع عشر، مهمة الوصول إلى وعي الكتّاب أنفسهم الذين كان العمل تعبيراً عنهم مقابل تفسير إضافي من قبل الناقد (المؤوّل). لم يعد غادامر ولا ياوس

يعتقدان بتأويلية تتوجه نحو عنصر ذاتي، أصيل. إنهما يعتبران كل عمل جواباً عن سؤال، والسؤال الذي يجب بذوره أن يثير المفسِّر، يهدف إلى التعرف، ضمن نص العمل ومن خلاله، على ماهية السؤال المطروح أولاً، وعلى كيفية تركيب الجواب. هذا لا يتطلب جهد التقمص الوجداني، ولا الطموح في إعادة تشكيل تجربة عقلية تمتلك سابقة وجودية مطلقة بالمقارنة مع العمل.

إن النص هو الذي يجب أن يُحَلّل؛ إن مهمة التفسير هو إظهار السؤال فيه والذي قدم العمل جوابه الخاص عنه. وعليه فإنّ هذا النص قد سبر في المقام الأول من قرائه الأوائل؛ وقدم لهم جواباً قبلوا به أو رفضوه. بالنسبة للأعمال التي استمرت، إن آثار القبول ليست مقروءة فقط في كلمات مدح المعاصرين. إن مجرد استمرار العمل مؤشر على استقبال. وضمن سياق تاريخي جديد، طرح قراء آخرون أسئلة جديدة، للعثور على معنى مختلف في الجواب الأولي الذي لم يعد يرضيهم. وبهذا ينظم الاستقبال الأعمال، ويعدّل معناها، ويولد عند القارئ الذي يعتبر الجواب الذي يقدمه العمل المرغوب فيه مرفوضاً، الفرصة لإنتاج عمل، حول الموضوع نفسه، يقدم جواباً جديداً بصورة كاملة. إنّ تبادل الأسئلة والأجوبة المسجلة في الأعمال المتتالية، يشكل في مجموعه المطوّر بصورة كاملة، الجواب الذي يقدمه الماضي على السؤال الذي يطرحه المؤرخ. تشكل الدراسة الجيدة عن إيفيجيني راسين، وإيفيجيني غوته المثال النموذجي عن تأويلية السؤال والجواب في ممارستها ونتائجها في الوقت نفسه، وتتجاوز هذه التأويلية كثيراً ما تعرضه علينا المقارنية عادة. يبدو بوضوح، أنّ كل عمل فني يصبح، بدوره، موضوعاً للتفسير بالنسبة لقراءة بسيطة حيناً، ونقدية، حيناً آخر، وتنتج عملاً آخر سواء عبر فهم النص المستقبل بطريقة مختلفة، أم عبر إرفاقه بتفسير، أم عبر إعادة كتابته كلية. ولكن سلسلة التفسيرات التي أرضاها هنا، تتضمن مبدئياً، بحسب ياوس، «الجمهور الكبير والقارئ العادي الذي لا يعرف ما هو التفسير، ولا يشعر أنه بحاجة إليه. دون هؤلاء القراء، لن نفهم، بصورة أساسية، تاريخ الأجناس الأدبية، ومصير الأدب الجيد والأدب السيء، واستمرارية بعض الأنواع أو تراجعها. (وبالنسبة لياوس، إن نظرة سريعة على مجموع الأعمال المتواضعة مفيدة، لأن النظر يتوجه، بصورة أسرع مما يعتقد، نحو ـ طريق الذروة ـ للروائع الأدبية) هذا قاد ياوس إلى التمييز بين التأثير ـ الذي يبقى محدداً عبر العمل، ولهذا فهو يحافظ على روابط مع الماضي الذي ولد فيه العمل ـ

وبين التلقي الذي يعتمد على المتلقي الفعال والحر، والذي يحكم وفق المعايير الجمالية في عصره، فيعدّل، عبر وجوده الحاضر، حدود الحوار.

أعلنت جمالية التلقي، وهي تسعى نحو الكلية، أنها جزئية؛ مناقضة بذلك المناهج التي تبقى، لا إرادياً، جزئية، بسبب إرادتها في أن تكون كليّة، إنها لا تريد أن تكون (حقلاً معرفياً مكتفياً بذاته، ومستقلاً، ولا تعتمد إلا على نفسها في حل مشكلاتها).

إنَّ النظرية التي لخصتها بسرعة، والتي تثبت أعمال ياوس وزملائه خصوبتها، لم تقدم إلينا كمنظومة كاملة. منذ عام 1967، وهي السنة التي عرض فيها ياوس المبادئ الأساسية لنظريته، وسعت جمالية التلقي من مجال بحثها، وأغنت أيضاً من مجموع رصيدها من الأسئلة. وشيئاً فشيئاً، تمنى ياوس عدم الوقوف عند إعادة تشكيل أفق التوقع (الأدبي الداخلي)، مثلما ظهر في العمل. عندما توجد معلومات كافية، يتمنى العودة دائماً إلى تحليل التوقعات، والمعايير، والأدوار (فوق الأدبية) المحدّدة عبر الوسط الاجتماعي الحي، والتي توجه الاهتمام الجمالي لمختلف الفئات من القراء. إن الدراسة حول (وداعة المأوى)، والتي سنجدها في هذا الكتاب، هي المثال النموذجي لهذا النوع من البحث، والذي يكشف بنية عالم تاريخي معيش عبر منظومة من الاتصال الأدبي. في هذه النقطة، يلتقي تاريخ الأدب بعلم اجتماع المعرفة. يتطابق مع هذا التوسع في الحقل الاجتماعي للبحث (الذي يتهم فيه مدرسة أنال) توسع ملازم له في المجال النفسي المسبور. لا يقتصر ياوس في عمله (دفاع صغير عن التجربة الجمالية) على الدفاع (قبل بارت) عن المتعة الجمالية ضد الإدانة القديمة الأفلاطونية، وضد الاتهام المستعجل الذي أطلقه (نقاد الأيديولوجيا) الذين أنكروا (لذة النص) بوصفها مجرد قبول بسيط لوضعٍ اجتماعي قائم، ونادوا بفن (السلبية) (أدورنو) الزهدي والمتهم، يرغب ياوس خاصةً الوصول إلى أقرب نقطة من التجربة الجمالية نفسها (الجمال، الشعر، التطهير)، وليس فقط الأحكام التي شكلت الموروث، من خلال الاختيارات والتفسيرات المتدرجة، من التاريخ. وعليه، فإن دراسة التجربة الجمالية، عند ياوس، تعني البحث عن معرفة نماذج المشاركة والتحقق المطلوبة من الأعمال الأدبية: وبهذا نجد علم النفس المعاصر في مجالٍ من المجالات التي أعطى لنفسه الحق النظر فيها، وكذلك نجد الشعرية الأرسطية، وإحدى المشكلات الرئيسية التي عالجتها والتي ذكرها علماء النفس باستمرار وهي (التطهير). لقد انفتح الطريق لكي يكون لموضوع الدراسة

والقيمة المراد نشرها فائدة واحدة ووحيدة: وهي الوظيفة التواصلية للفن. لقد كان فن الماضي غالباً، من خلال المتعة بجمالية، المحرر، أو الخالق لقيمٍ اجتماعية؛ فلماذا لا يتابع اليوم هدفه؟ إنّ القدرة على إعادة التعرف عليه، ووضعه تحت الضوء من جديد، يزيدان من حضور النقاد والمؤرخين أنفسهم والذين يعتبرهم الجمهور، غالباً، مختصين ضائعين في تجريدهم: «تتبع الممارسة الجمالية، في أعمالها لإعادة الإنتاج والتلقي، والاتصال، طريقاً منحرفاً بين أعلى القمة والابتذال اليومي؛ ولهذا فإن نظرية للتجربة الجمالية وتاريخاً لها يمكن أن يفيدا في التغلب على أحادية الجانب في المقارنة الجمالية حصراً، والمقارنة الاجتماعية للعمل الأدبي؛ يمكن أن يكون هذا أساس تاريخٍ جديدٍ للأدب والفن، والذي يكسب، لدراسته، الاهتمام العام للجمهور بموضوعه»(13)
يقيناً إنَّ المؤرخ يتوجه نحو الماضي؛ ولكن طريقة سبره، ودقة استقصائه وسعته ينشرن نتائجهن على مستوى الحاضر، ويحددن وضع التأريخي والمؤرَخ في مجتمع اليوم. لم يكتف ياوس بالحديث عنه، ولكنه أحد الذين فتحوا، من خلال الأعمال الكاملة والتحريض المنهجي، مجالات عمل جديدة أمام مهنة المؤرخ، وأعادوا له «الوظيفة التواصلية» والتي بدونه ينهار.

الهوامش

(*) مقدمة الترجمة الفرنسية لكتاب ياوس، من أجل جمالية للتلقي، تر. كلود مايارد، باريس، غاليمار، 1978. وهذا المقال مأخوذ من كتاب، في نظرية التلقي، تر. د. غسان السيد، دمشق، 2000.

(1) دي كريتيك، ربيع 1975، ص 53 ـ 61.

(2) خاصة: أدب القرون الوسطى ونظرية الأجناس مجلة الشعرية، العدد الأول، 1970، ص 79 ـ 101، وأدب القرون الوسطى ونظرية الأجناس مجلة الشعرية، 31 أيلول، 1977، ص 322 ـ 336. وهاتان المقالتان لم تنشرا في هذا الكتاب.

(3) الزمن والذكرى عند مارسيل بروست البحث عن الزمن المفقود، إسهام في نظرية الرواية، هيديلبرغ، 1955، ط2، 1970.

(4) جمعت هذه الأعمال جزئياً تحت عنوان (الغيرية والحداثة في أدب العصر الوسيط)،

ميونيج، فانك، 1977.

(5) بدأ هذا العمل الهام في الظهور بدءاً من عام 1962 عند كارل فينتر في هيديلبيرغ.

(6) التجربة الجمالية وعلم التأويل الأدبي، ميونيخ، فانك، 1977، ص 22 ـ 23.

نحن نعرف أن دور القارئ درس من قبل غيتان بيكون، وأرثور نيسين، وميشيل ريفاتيلر: شرح ياوس أفكارهم وناقشهم. إن (بلاغة القراءة) لميشيل شارل (باريس، 1977)، تقترح، حول هذا الموضوع، مقاربة أصيلة.

(7) آلبير ثيبوديه، قارئ الروايات، باريس، 1925، ص 19.

(8) يمكن أن نقرأ ذلك في الألمانية، في الترجمة الرائعة لجورج ستريدتير: بنية التطور، ميونيخ، 1975.

(9) يجب إضافة أسماء جوريج ستريدتير، وولفغانغ بريزينداز، ومانغريد فوهرمان، وكارلهيتر ستيرل، ورينيه ورنينغ، جمالية التلقي، نظرية وممارسة عملية، ميونيخ، دار فانك، 1975.

(10) نستشهد من هوسرل، أفكار موجهة للظاهراتية.ـ ت.ب ز ريكور، باريس، غاليمار، 1950، ص 277 ـ 280.

(11) نستشهد بغادامر، حقيقة ومنهج، ت.أي. ساكر، مراجعة ب.ريكور، باريس، 1976، ص 147.

(12) مصدر سابق، ص 130.

(13) تشكل هذه السطور خاتمة الاستهلال الذي كتبه ياوس للطبعة اليابانية من كتابه.

واقعية المرحلة الأولى من إبداع

تولستوي

لومونوف



د. ممدوح أبو الوي

مترجم وباحث وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

كانت قصة «الطفولة»(1852) أول عمل إبداعي كامل لتولستوي الشاب (1828-1910)، والتي نشرها في مجلة «المعاصر»، مباشرةً بعد وفاة نيكولاي غوغول (1809-1852)، استقبل النقاد والقراء هذه القصة بكلِّ ترحاب. وبعد قصة «الطفولة نشر تولستوي قصة «المراهقة»(1854)، تحدّث النقد عن تولستوي على أنَّه وريث غوغول.

كتب إيفان تورغينيف (1818-1883) في خريف 1854 لأحد أصدقائه: «تجد في العدد العاشر من مجلة «المعاصر» قصة لتولستوي، مؤلف قصة «الطفولة»، وتبدو أعمالنا كلُّها بالنسبة إليها هراء، وأخيراً ظهر في أدبنا خلف لغوغول، الذي يشبهه، وأتأسف لأنَّ الرقابة حذفت الكثير من القصة.»(1)

آنذاك كتب نيكولاي نيكراسوف (1821-1879) لمؤلف قصة «المراهقة»: «تركت قصتك في عالم القراء بما يسمى الصدمة، وأمَّا بالنسبة للأدباء، فلقد أدركوا أنَّ الأدب الروسي منذ زمن طويلٍ لم يعرف مثل هذه القصة.» (2)

كانت الصدمة التي أحدثتها المؤلفات الأولى لتولستوي في الوسط الأدبي قويةً لدرجةٍ أنّ إيفان تورغينيف رشح تولستوي الشاب لتبوء عرش الأدب الروسي الذي أصبح شاغراً بعد وفاة نيكولاي غوغول. كتب إيفان تورغينيف لأقارب تولستوي: «أصبح تولستوي، برأي الكتاب كلهم، في صف أفضل الأدباء، بقي عليه أن يكتب عملاً جديداً مثل أعماله السابقة لكي يتبوأ المكانة الأولى التي تنتظره والتي يستحقها بحق.»(3)

كان توصيف إيفان تورغينيف لتولستوي على أنَّه وريث نيكولاي غوغول، يعرّف ويصف تلقي الكتّاب المعاصرين لإبداع تولستوي في المرحلة الأولى، ويعبّر عن طبيعة الأمل الذي استيقظ في المجتمع وفي الوسط الأدبي.

استطاعت هيئة تحرير مجلة «المعاصر» حيث نشر تولستوي أعماله الأولى في خمسينيات القرن التاسع عشر، رؤية أهم الخصائص القيمة في أدبه، وأهم ميزات مواهبه، ولماذا ذكّرتهم أعماله الأولى بأدب نيكولاي غوغول.

تتحدّث عن ذلك مقالات نيكراسوف وتشيرنيشيفسكي عن الأعمال الأولى لتولستوي، وكذلك رسائل نيكراسوف إلى تولستوي. وهكذا عندما أبلغ نيكراسوف تولستوي عن النقد اللاذع الذي وجهته الرقابة لقصة تولستوي «سيباستوبل في أيار»، تمنى أنْ يحافظ تولستوي على الاتجاه الذي اختاره، مهما كانت الصعوبات التي تعترض طريقه صعبةً وكبيرةً. كتب نيكراسوف لتولستوي: «لا أريد استخدام الكلمات الرنانة ولكنّني أقيم تقييماً عالياً أدبك الرفيع والجديد. هذا بالدقة الذي

يحتاجه المجتمع الروسي، نحتاج إلى قول الحقيقة وليس غيرها، التي افتقدناها بوفاة غوغول. هذه الحقيقة التي تعبّرون عنها بالشكل المطلوب، هذا الأدب إلى حدٍ ما أدب جديد. أنا لا أعرف كاتباً آخر يجعل الناس يحبونه ويتعاطفون معه بحرارة كالكاتب الذي أتوجه إليه برسالتي.... أنتم استطعتم شحن الناس بمثل هذا الأمل».(4)

وإذا كان نيكراسوف في هذه الرسالة الرائعة حدد علاقة تولستوي الشاب بتقاليد غوغول وباتجاهه في الأدب بشكلٍ عامٍ، فإنَّ نيكراسوف في رسائله الأخرى يحدد هذه العلاقة بشكلٍ محددٍ ودقيقٍ. عندما حدث انشقاق بين محرري مجلة «المعاصر»، بسبب التناقضات الاجتماعية التي مرت بها البلاد، آنذاك تولستوي الشاب عبّر عن عدم موافقته لتوجهات المجلة، التي حاول ترسيخها كلٌّ من نيكراسوف وتشيرنيشيفسكي, وكتب نيكراسوف لتورغينيف عن هذا الموضوع:

«.... ماذا أقول عن تولستوي، الحقيقة إنَّني لا أعرف .... ما هو الاتجاه الجديد الذي يريده؟ هل يوجد اتجاه آخر قابل للحياة وشريف، غير الفضح والرفض والتمرد؟ ولم يضع لبناته بيلينسكي, وإنَّما الذي أسسه هو الوسط, وليس لأنَّ هيئة التحرير بتوجيهات تشير نيشيفسكي كأنَّها تقلّد بيلينسكي, أشعر بالألم لعدم ارتياح تولستوي لتشيرنيشيفسكي, وكان تولستوي سابقاً لا يعارض اتجاه بيلينسكي وتشيرنيشيفسكي, لأنَّه اتجاه كل إنسان شريف في روسيا.»(5)

كتب نيكراسوف هذه الكلمات في نهاية عام 1856, ووصف العلاقة الصعبة المتبادلة بين أعضاء هيئة تحرير مجلة «المعاصر» على الرغم من وجود وثيقة وقعها كلٌّ من تولستوي وتورغينيف وأستروفسكي وغريغوريفتش بمبادرة من نيكراسوف على نشر أعمالهم فقط في مجلة «المعاصر» ولم يلتزم بهذا التعهد إلا تولستوي. وتثبت هذه العلاقة انتماء تولستوي للمدرسة الواقعية التي كانت سائدة في الأدب الروسي في خمسينيات القرن التاسع عشر، والتي تطورت وترسخت بفضل تقاليد غوغول وبيلينسكي.

عندما بدأ تولستوي نشاطه الأدبي في مطلع خمسينيات القرن التاسع عشر، كان

تولستوي الأصغر سناً بين أعضاء هيئة تحرير المجلة، لقد بدأ الآخرون الكتابة في الأربعينيات القرن التاسع عشر. ترسخت في تلك الفترة تقاليد غوغول والمدرسة الطبيعية، وكان تولستوي يتابع أعمال أنصار المدرسة الطبيعية، وتربطه بهم علاقة شخصية.

على الرغم من أنَّ موضوع علاقة تولستوي بالمدرسة الطبيعية، فلا يوجد أدنى شك، بأنَّ المحاولات الإبداعية عند تولستوي الشاب وثيقة الصلة بهذه المدرسة. ترتبط بهذه المدرسة مؤلفاته الأولى عن موضوع الحرب مثل قصصه عن سيفاستوبل, وكذلك قصصه عن أحوال الفلاحين وموضوع القرية في ظل نظام القنانة. مثل قصة «صبحية إقطاعي»، وكذلك في قصته «الطفولة».

ارتبط تولستوي بهذه المدرسة قبل كلِّ شيء بسبب كراهيته للاستبداد ومعرفته العميقة بسلبيات الواقع الروسي، والقدرة على تصوير جزئيات هذا الواقع.

يمكن أنْ نوافق على رأي الباحث غوزديا، الذي يؤكد أن الواقعية الصحيحة انطلقت من «المدرسة الطبيعية»، فكما يقول فلاديمر لينين(1870-1924):»لقد استطاع تولستوي تمزيق الأقنعة كلَّها»(6)، «وحاول أنْ يصل إلى جذر المشكلة.»(7) وكان «ينحني أمام بطلته المحبوبة وهي الحقيقة.»(8) ومع ذلك ونحن نتحدّث عن الأهمية الكبيرة للمدرسة الطبيعية وتأثيرها في أدب تولستوي وتشكل واقعيته، يجب ألا ننسى أهمية المؤثرات الأخرى المهمة.

ذكر تولستوي في مطلع التسعينيات بناءً على طلب الناشر ليدرلي قائمة بأسماء الكتب والمؤلفين من الروس والأجانب الذين تركوا بصمةً في أدبه في مراحل عديدة من إبداعه.

يذكر تولستوي أنَّه قرأ في مرحلة شبابه أي ما بين سن الرابعة عشرة والعشرين رواية ألكسندر بوشكين(1799-1837) الشعرية «يفغيني أونيغين»، ورواية ميخائيل ليرمنتوف(1814-1841)»بطل من زماننا»، وقصة «طامان»، وقرأ من مؤلفات نيكولاي غوغول قصة «المعطف»(1841)، ورواية «النفوس الميتة» (1842)، وقصة «شارع نيفسكي» وقصة «إيفان إيفانفيتش وإيفان نيكيفرفيتش». وقرأ قصة إيفان

تورغينيف « مذكرات صياد»، وقرأ مؤلفات أدباء روس آخرين.

وهكذا فإنَّ تولستوي ذكر في مقدمة الأعمال التي قرأها رواية» يفغيني أونيغين» لبوشكين، ورواية «بطل من زماننا» لميخائيل ليرمنتوف.

وهذا يعني أنَّ تولستوي قرأ مؤلفات ألكسندر بوشكين وميخائيل ليرمنتوف قبل أنْ يقرأ مؤلفات نيكولاي غوغول.

تدلنا هذه القائمة على المصادر الأخرى التي تركت بصماتها على تشكل الأسلوب الإبداعي في المرحلة الثانية من عمره الممتدة ما بين سن العشرين إلى الخمسة والثلاثين من عمره. قرأ تولستوي في هذه المرحلة من عمره مؤلفات ثلاثة شعراء روس بارزين وهم فييت وتيوتشيف وكالتسوف. (9)

يستطيع موضوع «تولستوي وتيوتشيف» وكذلك موضوع «تولستوي وفييت» أنْ يقدما لنا مساعدةً في فهم دور الشعر الرومانسي والمدرسة الرومانسية بوجهٍ عامٍ في تشكل التوجه الإبداعي النفسي، وكذلك في تشكل الصور الجميلة التي قدّمها الأدباء الواقعيون.

لعبت الآداب الأجنبية دوراً كبيراً في تشكل إبداع تولستوي الشاب، وبوجهٍ خاص الآداب الأوروبية. ذكر تولستوي في قائمة المؤلفات التي تركت بصماتها في أدبه والتي قرأها في مرحلة شبابه ما بين سن الرابعة عشرة والعشرين «رحلة عاطفية» لشتيرن, و»اعترافات» جان جاك روسو, و»اللصوص» لشيللر, ورواية «ديفيد كوبرفيلد» للروائي الإنكليزي تشارلز ديكنز(1812-1870) وذكر في قائمته أعمالاً أخرى.

وذكر تولستوي في قائمته أنّه قرأ في المرحلة التالية من عمره ما بين العشرين والخامسة والثلاثين بعض أعمال الأديب الألماني يوهان غوته(1749-1831)، وبعض أعمال الأديب الفرنسي فيكتور هيجو(1802-1885) وملحمتي «الإلياذة» و»الأوديسة» لهوميروس. (10)، وأشار تولستوي إلى أنّه قرأهما باللغة الإغريقية. مع أنَّ القائمة المذكورة كبيرة ومتنوعة ولكنَّه لم يذكر فيها المؤلفات كلَّها التي قرأها تولستوي قبل نشاطه الإبداعي أو في المرحلة الأولى من إبداعه. (11)

فعلى سبيل المثال لم يذكر تولستوي اسم الروائي الفرنسي ستندال مع أنَّه قرأه بتأنٍ، كما صرح تولستوي نفسه. لا نجد في هذه القائمة اسم المسرحي الإنكليزي وليم شكسبير (1564-1616) والروائي الفرنسي بلزاك (1799-1850) والمسرحي الفرنسي موليير(1622-1673)، الذين قرأهم وقيّمهم وأشار إلى ذلك في يومياته. واستمر تولستوي في متابعة تطورات الآداب الأجنبية طيلة حياته، وأشار إلى هذه النقطة ابنه سيرغي: «كان أبي يتابع قراءة المقالات الاجتماعية والأدبية في البلدان الأجنبية». (12)

افتخر فلاديمير لينين بعبقرية تولستوي التي لا مثيل لها بين الأدباء الغربيين. (13) وسماه لينين « الكاتب المثقف ثقافة أوروبية.»(14) وهذ التوصيف الذي أعطاه لينين لتولستوي مهم جداً من الناحية المنهجية بوجهٍ خاص.

لا بأس من الإشارة إلى أنَّ الناقد الفرنسي الشهير ميلخيور دي فوغيو الذي أصدر كتاباً بعنوان «الرواية الروسية» رأى فيه أنَّ كلاً من دوستويفسكي وتولستوي يشكلان مرحلة جديدةً في تاريخ الأدب، فهما يخالفان التقاليد الأدبية الأوروبية، على عكس تورغينيف الذي حافظ على التقاليد المتبعة في الغرب.(15)

وانتشرت فكرة الناقد الفرنسي في النقد الأدبي انتشاراً واسعاً ولمدةٍ طويلةٍ حتَّى يومنا الحاضر. (16) وبالمناسبة، فمن المفارقات أنَّ إيخنباوم يؤكد أنَّ جذور إبداع تولستوي تعود للتقاليد الأجنبية وهو أقل الكتّاب الروس تأثراً بالتراث الأدبي الروسي. (17)

آراء لينين عن تولستوي:

تجلّت الحقيقة أنَّ إبداع ليف تولستوي جمع تجربة تطور الأدب الروسي السابقة بالإضافة إلى خلاصة الآداب العالمية، وبذلك فإنَّ إبداع تولستوي كما يقول فلاديمير لينين:» شكّل خطوةً إلى الأمام في الإبداع الأدبي للبشرية بكاملها»(18).

وكتب لينين معرّفاً بالاتجاه الأساسي للنشاط الأدبي لتولستوي الذي استمر أكثر من نصف قرنٍ: «لقد صوّر الأديب العظيم بالدرجة الأولى روسيا ما قبل الثورة، التي بقيت حتَّى بعد إصلاح عام 1861 تعاني من نظام هو نظام نصف استبدادي،

روسيا القرية، روسيا الزراعية حيث الإقطاعي والفلاح، وطرح في إبداعه في أثناء تصويره للحياة الروسية قضايا مهمةً جداً، وبأسلوب فني رفيع، مما جعله يحتل مكانةً مرموقة في الآداب العالمية»(19)

ينطبق توصيف فلاديمير لينين على كلِّ إبداع تولستوي بما في ذلك إبداعه في المرحلة الأولى في ظل نظام القنانة، وكأنَّ لينين كي لا يترك شكاً لدى القارئ يبدأ بالكلمات الآتية: «بدأ تولستوي إبداعه بصفته أديباً عالمياً حتَّى في ظل نظام القنانة.»(20)

لا بأس من الإشارة إلى أنَّ السنوات العشر الأولى من حياة تولستوي الإبداعية كانت في السنوات العشر الأخيرة من عمر القنانة، وليس من قبيل الصدفة أنْ ينبهنا إلى هذه النقطة فلاديمير لينين: «جاءت المرحلة الأولى من إبداع تولستوي عندما كانت القنانة تلفظ أنفاسها الأخيرة، ولكن المرحلة الأساسية من إبداع تولستوي كانت بين مرحلتين انعطافيتين، بين إصلاح 1861 وبين ثورة 1905». (21)

ويسمي فلاديمير لينين في مقالة أخرى عن تولستوي العصر الذي كتب فيه الأديب الروسي العظيم:» عصر تولستوي.»(22)

كانت الأحداث الأساسية التي ميّزت مضمون «عصر تولستوي» انعطافاً سريعاً وقوياً جداً هزَّ كلَّ ركائز وأركان الحياة الروسية في زمن النظام البطريركي، بعد إلغاء نظام القنانة وما ارتبط به من أحداث مهّدت لثورة عام 1905 ,الثورة الروسية الأولى.

كتب فلاديمير لينين: «يُعد يوم التاسع عشر من شباط عام 1861 بداية مرحلة جديدة في روسيا، إذ انتقلت من عصر القنانة إلى المرحلة البورجوازية.»(23)

جاء الوقت المناسب لكي «يحتل النظام الرأسمالي مكانة النظام الإقطاعي.»(24)

كان سقوط نظام القنانة الذي جاء بعد ازدياد التناقضات الاجتماعية في المجتمع الروسي. وجاء بعد هزيمة الجيش الروسي المعيبة في حرب القرم، التي كشفت «مدى تعفن النظام الإقطاعي الروسي وضعفه.»(25)

توفي القيصر نيكولاي الأول(1796-1855)، والذي حكم روسيا ثلاثين عاماً، توفي عام 1855 بشكلٍ مفاجئ، وخلفه ابنه ألكسندر الثاني (1818-1881) والذي حكم روسيا ستةً وعشرين عاماً. حكم نيكولاي الأول روسيا حكماً مطلقاً، وخنق القيصر الحركات التقدمية في البلد، وتعززت القوى المعادية للنظام القيصري بعد هزيمة روسيا في حرب القرم.

يصف نيكولاي شيلغونوف، وهو أحد الثوريين الديمقراطيين في القرن التاسع عشر: «استيقظت روسيا من سبات عميقٍ، كانت هذه المرحلة نتيجةً لتراكمات عشرات السنوات لا بل مئات السنوات، حدث في روسيا ما يشبه انهيار الكتل الثلجية من على الجبال، وما يشبه زخات المطر في منطقة خط الاستواء، أخذ الجميع يفكر بعد معارك سيباستوبول وينتقد الأوضاع السائدة...»(26)

كتب الناقد ستاسوف عن مرحلة الخمسينيات ما يؤكد الفكرة السابقة:» لم يخطر على بال أحد أنَّ حرب القرم خلقت وضعاً جديداً ... هي أي الحرب نزعت البلاطة عن مقبرة روسيا، حيث روسيا مدفونة وهي حية, فعادت إلى الحياة الإحساسات والأفكار وتحركت كما يتحرك الأحياء ...»(27)

كان تولستوي الشاب متأثراً جداً بالنهضة الاجتماعية في خمسينيات القرن التاسع عشر، تشهد على ذلك يومياته، التي انتقد فيها الأوضاع السائدة. كتب تولستوي في يومياته في عام 1854: «تنتظر روسيا تغييرات جذرية، يجب المشاركة برجولة في اللحظات الحاسمة من حياة روسيا.»(28) توصل تولستوي في أثناء مشاركته في المعارك الحربية في القوقاز وفي القرم وفي الدوناي, إلى استنتاج أنَّ «روسيا إمَّا ستنهار أو ستحدث تغييرات جذرية في نظامها»(29), وذلك لأنَّه رأى بأمِّ عينه بطولات الجنود والبحارة الروس وتضحيات الشعب الكادح البسيط من ناحية , وضعف الطبقة الحاكمة وقسوتها من ناحية أخرى.

يسافر ليف تولستوي عام 1855 من سيباستوبول إلى بطرسبرج وهو مشبع بالإيمان الحار بحتمية التغيير الاجتماعي وضرورته، ويتعرف على أفضل الكتاب الروس في ذلك الوقت، الذين كانوا يكتبون في مجلة «المعاصر», التي كان يرأسها

نيكولاي نيكراسوف.

وصل تولستوي إلى العاصمة بطرسبرج في زمن قبيل الستينيات أي زمن «العاصفة الاجتماعية»(30)، وجرت حوارات في الأوساط الأدبية والاجتماعية عن إلغاء نظام القنانة،»الذي أخذ يضيّق الخناق على الجميع»-كما يقول فلاديمير لينين، (31) وأصبح القيصر ألكسندر الثاني نفسه يشعر بضرورة إلغائه.

جاء تولستوي إلى قريته ياسنيا بوليانا في ربيع عام 1856, وراوده شعور, أكثر من أي فترة مضت, بالصراع القائم بين طبقتي الفلاحين والإقطاع, ورأى بأمِّ عينه كراهية الفلاح لسيده وعدم ثقته بأصحاب الأرض, وفهم أنَّ الفلاح ينتظر بفارغ الصبر الخلاص من سلطة الإقطاع, وينتظر الساعة التي يحصل فيها على الأرض التي يعمل بها. كتب تولستوي في 27 كانون الثاني في يومياته: «سيثور الفلاح خلال عامين إنْ لم يحصل على الحرية قبل ذلك.»(32)

عندما صدر المرسوم القيصري المتضمن تحرير الفلاحين عام 1861 كان تولستوي في رحلة إلى أوروبا, واستقبل النبأ بشكٍ عظيمٍ.

كتب تولستوي في رسائله إلى غيرتسن, الذي تعرف إليه في أثناء زيارته إلى لندن, عن المرسوم الإصلاحي, إنَّ المرسوم لصالح الفلاح, الذي لا يثق بالإصلاح ولا يوافق عيه: «لا يثير إعجابي المرسوم لأنَّه يبدو وكأنَّه مكرمة للفلاح, أرى أنَّ المرسوم مجرد ثرثرة, الفلاح غير مرتاح لهذا المرسوم.»(33)

في أثناء عمله وسيطاً عالمياً، قام تولستوي بعمله بما يتناسب مع قناعاته ولذلك فإنَّ كل أبناء طبقته طالبوا بإعفائه من وظيفته. ولقد أشار إلى هذه الناحية فلاديمير لينين: «لقد تم إعفاء معظم الوسطاء العالميين، واستبدالهم بأناس عاديين غير قادرين على القيام بواجباتهم في رسم حدود الأرض، كما أنَّ كثيراً من الفلاحين رفضوا كلَّ هذه الإجراءات مما استدعى تطبيق العقوبات الجسدية بحقهم. ويا للعجب! ولقد استقبل كثير من الناس ومن أفضل الناس هذا الإصلاح، والرقابة العسكرية التي طبّقته، وهم يلعنونه بصمتٍ.»(34)

أخذت أجهزة الأمن تراقب تولستوي بدءاً من كانون الثاني عام 1862، استمرت

المراقبة السرية، ولو بشكلٍ متقطع إلى نهاية حياة الكاتب. وجرى تفتيش لبيته في غيابه، حاول البوليس البحث عن مطبعة سريةٍ. وكتب العقيد الذي كان يقود حملة التفتيش في تقريره أنَّ تولستوي الذي يشغل منصب وسيط عالمي يتعاطف بشكلٍ منقطع النظير مع الفلاحين. اضطر تولستوي لإغلاق مدرسته حيث كان يتعلم أبناء الفلاحين، وتوقفت عن الصدور مجلة «ياسنيا بوليانا».

وهكذا انتهى العقد الأول من إبداع تولستوي الأدبي والاجتماعي، وكان عقداً مفعماً بالأحداث المهمة. بعد تركه للجامعة شارك تولستوي في ثلاث حروب: حرب القوقاز، وحرب الدون وحرب القرم، سافر مرتين إلى أوروبا، وبنى مدرسةً لأبناء الفلاحين في ياسنيا بوليانا، علّمهم بناء شبكة مدارس في المنطقة، وأصدر مجلةً، وقام بواجبه إذ عمل وسيطاً عالمياً. وقام بكلِّ واجباته الإدارية إذ ربّى خلايا النحل, واهتم بالمواشي والغابات والحدائق, وبحث بالوقت ذاته عن حلٍ عادلٍ لقضية الفلاحين ,معتبراً إياها القضية الأكثر أهميةً بالنسبة لعصره.

توقفنا عند أهم نقاط اهتماماته في مرحلة شبابه، ولكن حياته الأدبية في هذه الفترة وحتَّى نهاية حياته، لم تنفصل أبداً عن حياته العملية من حيث الشكل والمضمون، فكانت متعددة الجوانب.

تولستوي وتورغينيف

عدَّ نفسه تولستوي في ذلك الوقت وفي الأوقات التالية من نموذج الكتّاب الجدد، الذين لا يتفرغون للكتابة فقط، وإنَّما يقومون بأعمال أخرى بالإضافة إلى الكتابة، فهو لا يعد نفسه كاتباً محترفاً، وكان يردد: «بوشكين وتورغينيف هما أديبان، أمَّا أنا وليرمنتوف ليسا أديبين.»

كتب إيفان تورغينيف إلى تولستوي في شتاء 1857 من روما: «أنت تكتب إنَّك مرتاح لأنَّك لم تسمع نصيحتي ولم تتفرغ للأدب، وللأدب وحده، لن أناقشك، ربمَّا، ولكن أعذرني أنا الخاطىء, لن أُتعب نفسي كثيراً , قل لي من فضلك: إذا أنت لست أديباً؟ فمن أنت؟ هل أنت ضابط أو إقطاعي أو فيلسوف، أو صاحب تعاليم دينية جديدة، أو رجل أعمال، أو موظف؟ أخرجني من هذه المعضلة. ما هي

الصفة التي تنطبق عليك من هذه الصفات المذكورة؟
أنا أمزح. ولكنني من كلِّ جوارحي أتمنى أنْ تكمل سباحتك, وأشرعتك بكامل قواها.»(35)

كتب إيفان تورغينيف إلى كاتب آخر, اسمه آنينيكوف عن موهبة تولستوي وذكر الأسئلة السابقة التي وجهها لتولستوي وأضاف عن تولستوي:» إنَّه يعد نفسه حارس غابات, وأخشى عليه من تقلباته أنْ يقوم بتحطيم العمود الفقري لموهبته.»(36)
يخفي هذا النقاش الجاد والمزوج بالدعابة بين تورغينيف وتولستوي أموراً مهمةً.
كتب تولستوي: «الحمد لله لأنَّني لم أستمع لنصيحة تورغينيف، الذي برهن لي أنَّ الأديب يجب أنْ يكون فقط أديباً، هذا لا يتناسب مع طبعي.»(37)
نجد في يوميات تولستوي الشاب صدىً للنقاش الذي دار بينه وبين تورغينيف، وكأنَّه في يومياته يرسم مواقفه الحياتية والأدبية, يكتب في يومياته: «على المربي معرفة الحياة معرفةً عميقة, لكي يستعد لها.»(38)
ويتابع: «لا يمكن لأي عمل أدبي أنْ يبعد الأديب عن الحياة الاجتماعية.»(39)
وبالطبع لكِّ أديب طرائقه لإدراك الواقع. كان تولستوي في شبابه وفيما بعد، ينتقد الأدباء الذين ينظرن إلى الشعب من مسافة بعيدة، ويدرسون حياة الشعب من دون الاقتراب منه. يكتب تولستوي: بالنسبة للشعب، الكاتب هو من يعيش معه، وآنذاك يتعرف على حياة الشعب معرفةً عميقةً.»(40)
وهناك كلمات لتولستوي في مرحلة إبداعه المتأخرة تؤكد كلامه السابق: «أعترف لكم أنَّني جزء صغير من هذا الشعب الكبير»(41)
كان الدرب الذي عبره تولستوي طويلاً ووعراً وشاقاً لكي يحصل على هذا الاعتراف, بداية هذا الدرب ونهايته معروفة بتوصيف لينين لها: «يعود أصل تولستوي إلى الطبقة الإقطاعية الروسية العليا, وفي ظل هذه الطبقة تربى, ولكنَّه قطع علاقته بطبقته وبكلِّ تقاليدها ونظراتها وأفكارها, وفي مؤلفاته الأخيرة انتقد النظام الإقطاعي الروسي ومؤسساته الاقتصادية والكنسية والاجتماعية نقداً لاذعاً, لأنَّها تقوم على استعباد الجماهير الكادحة, وعلى تجويع الفلاحين وإفقارهم, وعلى

حرمان صغار الكسبة بوجه عام, ويقوم النظام الإقطاعي الروسي على العنف والنفاق ,الذي انتشر كالوباء من أعلى الطبقات الاجتماعية إلى أدناها, وعمَّ الحياة المعاصرة كلَّها.»(42)

حدث هذا الانعطاف أو كما يحلو لتولستوي أنْ يسميه الانقلاب في تفكيره في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات، ولقد تحدّث عنه تولستوي بالتفصيل في «الاعتراف» (1879-1881)، ولكن الطريق الإبداعي بدءاً من رواية «الطفولة» وحتَّى «الاعتراف» كان درب النضوج التدريجي لهذا الانقلاب. يمكن أنْ نجد الإرهاصات الأولى لهذا الانقلاب في المؤلفات الأولى للكاتب حيث بدأت تتضح الميزات الأولى لواقعية تولستوي.

يوميات تولستوي

تُعد يوميات تولستوي مدرسته الأدبية الأولى ومخبره الإبداعي الأول وورشته الأولى. بدأ بكتابته وعمره تسعة عشر عاماً. كانت عند إيخنباوم حجةٌ قويةٌ عندما رأى أنَّ دراسة أدب تولستوي يجب أنْ تبدأ من دراسة «يومياته». (43) لقد وجد الناقد إيخنباوم في اليوميات إرهاصات لأعماله الأدبية في المستقبل، «في اليوميات نجد المنهج والأسس العامة لشعرية تولستوي.»(44)

تشهد يوميات تولستوي على أنَّه تعلّم معرفة الإنسان بوجهٍ عامٍ من خلال معرفته لنفسه. تحتل مراقبته لنفسه حيزاً كبيراً في حياة تولستوي الشاب، إذ كان يحاول تصعيد ميوله ومواهبه.

يوميات الكاتب هي عبارة عن تأريخ البحث الأخلاقي، وتصحيح الأخطاء، والندم واللوم، والسعي المتجدد إلى ذروة الكمال.

ولقد أشار الناقد والروائي تشيرنيشيفسكي إلى أهمية الدور الذي تؤديه المراقبة الذاتية في تشكيل شخصية تولستوي الشاب , وذلك في مقالته عن قصص تولستوي الأولى. «الإنسان الذي لم يدرس نفسه جيداً فإنَّه لن يتوصل إلى معرفة الآخرين معرفةً عميقةً». استطاع في أثناء دراسته لنفسه ومحاولته للتغلغل في أسرار روحه، «الوصول إلى قاعدة متينة لدراسة الحياة الإنسانية بشكل عام، والتعرف على

طباع الناس المختلفة وعلى الشهوات والانطباعات.»(45)

كتب الناقد تشيرنيشيفسكي الذي كان لا يشك في وجود يوميات تولستوي مستنداً إلى المؤلفات المبكرة لتولستوي: «لن نخطئ إذا قلنا: إنَّ المراقبة الذاتية لتولستوي ساعدته على مراقبة الناس الآخرين والنظر إليهم نظرةً صائبةً.»(46)

راقب تولستوي «نفسه مراقبةً منقطعة النظير»، وفهم بالوقت ذاته, أنَّ من واجب الكاتب مراقبة الوسط الخارجي لأنَّ مراقبة الآخرين لا تقل أهميةً عن مراقبة ودراسة القوانين الداخلية لتطور الشخصية ومعرفة الذات. وهكذا ظهرت إلى جانب صفحات اليوميات حيث الكاتب، كما هو يقول، «يتأمل في ذاته» و«يبحث عن طرق وأساليب التصعيد الأخلاقي(47). تظهر عشرات الصفحات، حيث الكاتب يسجل ملاحظاته ونتائج مراقبته للآخرين.

إذا ما عدنا إلى يوميات تولستوي في شبابه نرى بشكلٍ دقيقٍ كيف أنَّ تولستوي يوسع في كلِّ يومٍ أفق مراقباته، وكان يحاول تحليل ملاحظاته، وتصنيف نتائج ملاحظاته، واستنتاجاته، ويحاول تحديد الصفات الأساسية لملاحظاته، وللناس الذين يخضعون لمراقبته.

تتضمن ملاحظات يوميات تولستوي في شبابه توصيفات مختصرة «للنماذج الإنسانية» نجد في يومياته عدداً كبيراً من الإشارات السريعة للناس وللأحداث، ونجد جزئيات وتفصيلات فنية.

كان تولستوي يختزن الانطباعات التي تتركها اللقاءات التي تثير إعجابه لأنَّها لقاءات متميزة، وتمتزج هذه الانطباعات القديمة مع انطباعات جديدة لتشكل فيما بعد جزئيات الصور الفنية التي يجسدها الخيال الإبداعي للكاتب.

كان تصنيف النماذج الإنسانية أحد الطرق التي كان يلجأ إليها الكاتب في شبابه، وذلك في أثناء تجسيده لمعاصريه، فكان يقسّم النماذج الإنسانية التي يجسدها إلى مجموعات تتميز كل واحدةٍ منها بصفات معينة، تميزها عن الأخرى.

كتب تولستوي: «كما هو معروف لا يمكن أنْ نجد في الغابة ورقتين متشابهتين تماماً، نعلم عدم تشابه هاتين الورقتين تشابهاً تاماً، حتَّى وإن لم نقسهما، ولكنَّنا

بالنظر إليهما نعرف ذلك، أمَّا عدم التشابه بين البشر، فهو أمر أكثر تعقيداً من عدم التشابه بين الورق, فيمكن أنْ نميّز الناس عن بعضهم البعض ليس فقط بالفروق الجسدية وإنَّما أيضاً بالفروق الأخلاقية. «(48)

تتلخص ميزة علم تصنيف الطبائع في تراث تولستوي المبكر في اهتمامه بوصف طبائع الأفراد، ولكنَّه يهتم أكثر بتصنيف طبائع المجموعات, مثلاً وصف طبائع الأسرة, وصف طبائع الجيش, طبائع شعب معين أو شعوب, (49) وكان يحاول مراعاة التاريخ في تجسيده لشخصياته,(50) ومراعاة العصر والقرن الذي عاش فيه بطل من أبطال أعماله.

وعندما يصور الطبائع الأخرى مثل تشخيص المجموعات الغوغائية أو تصوير أي مشهد من المشاهد فإنَّه يلتقط الصفة المميزة لهذه المجموعة من الناس أو تلك.

عندما ندرس آلية علم الطبائع عند تولستوي، لا يمكن إلا أنْ نلاحظ بأنَّ عملية تجميع الطبائع أجراها تولستوي مراعياً الفروق الفردية. ولذلك ففي كلِّ مجموعة من أبطال تولستوي هناك صفات مشتركة وبالوقت ذاته هناك صفات فردية تميز كلَّ فرد من أفراد المجموعة عن غيره.

يضع تولستوي في شبابه بشكل واضح الوظيفة التي يجب على الأديب حلها في أثناء إقدامه على تصوير طبائع شخصياته، ففي مقدمة هذه الوظائف: يجب أن تكون الشخصية واضحة ومحددة، ومرسومة بشكل دقيق (51). وثانياً: لا يجوز تصوير الشخصية على أنَّها كلُّها تتصف بالإيجابيات فقط، ولا يجوز العكس على أنَّها كلُّها سلبيات، أي لا توجد شخصية خيرة بالمطلق ولا شخصية سلبية وشريرة بالمطلق.

كان تصور تولستوي للشخصية ذات الجوانب المتعددة مبكراً، في بداية نشاطه الإبداعي، نقرأ في الطبعة الأولى لرواية «الطفولة «(1852) ما يلي: «أجد في الناس صفات متناقضة، لا أستطيع أنْ أصف إنساناً معيناً بأنَّه طيب فحسب، أو شرير فحسب، أو غبي فقط، أو بالعكس ذكي، أو جميل أو قبيح، أو متواضع أو متعجرف، لأنَّني من خلال تجاربي الحياتية، أجد الإنسان الذكي يتصرف أحياناً

بغباء والغبي أحياناً لا تخلو تصرفاته من الفطنة والحكمة، أيّ نجد في الإنسان الصفة ونقيضها.»(52)

من السهل أنْ نجد في هذه الكلمات بذرة وإرهاصات تأملات تولستوي الشهيرة في رواية «البعث»: «يشبه الناسُ الأنهارَ...» تعبرّ هذه الكلمات عن أكثر مبادئ تولستوي الإبداعية.

يتضمن مفهوم طبائع الإنسان عند تولستوي فكرة «الانسيابية أو النهرية», فمن بين صفات الإنسان قدرته على التغير والتكيف وتصعيد الرغبات والميول, ويؤكد تولستوي فكرته أن الناس ينقسمون إلى مجموعة فئات ,و يطرح تولستوي السؤال التالي: «على ماذا يدل تعدد طبائع الناس؟»(53)

المصادر:

1ـ إيفان تورغينيف، الأعمال الكاملة والرسائل، المجلد11، موسكو، دار أكاديمية العلوم السوفييتية, 1961، ص241

2ـ نيكولاي نيكراسوف، الأعمال الكاملة والرسائل، المجلد العاشر، دار النشر الحكومية للأدب الإبداعي,1952، ص212

3ـ إيفان تورغينيف, المصدر السابق، ص247

4ـ نيكولاي نيكراسوف، المصدر السابق، ص240-241

5ـ المصدر السابق، ص 308

6ـ فلاديمير لينين، المؤلفات الكاملة، المجلد17، ص209

7ـ المصدر السابق، المجل د20، ص 40

8ـ ليف تولستوي، مجموعة مقالات ومواد، ص347

9ـ ليف تولستوي المؤلفات الكاملة، المجلد 66 ص 68

10ـ المصدر السابق.

11ـ انظر فصل «الكتّاب الروس والكتّاب الأجانب» في كتاب «ليف تولستوي عن الفن والأدب» المجلد الثاني، موسكو، «دار الكاتب السوفييتي», 1958

12ـ سيرغي تولستوي، مقالات عن الماضي، موسكو، دار الأدب الإبداعي الحكومية,1956,ص79
13ـ مكسيم غوركي، المؤلفات الكاملة، المجلد17, موسكو, دار الأدب الإبداعي, 1952, ص39
14ـ لينين، المؤلفات الكاملة، المجلد العشرون، ص21
15ـ ميلخيور دي فوغيو، الرواية الروسية، باريس, 1886 ,المصدر باللغة الفرنسية.
16ـ للمقارنة منذ فترةٍ غير بعيدة كرر الفكرة ذاتها الأكاديمي فينوغرادوف، في كتابه» التأليف بين النظرية والأسلوب 520
17ـ إيخنباوم، تولستوي الشاب، بطرسبرج-برلين,1922
18ـ لينين، المؤلفات الكاملة، المجلد العشرون، ص19
19ـ المصدر السابق.
20ـ المصدر السابق.
21ـ المصدر السابق، ص38
22ـ المصدر السابق، ص100
23ـ المصدر السابق، ص174
24ـ المصدر السابق، المجلد 39، ص 71
25ـ المصدر السابق، المجلد20,ص173
26ـ نيكولاي شيلغونوف، ذكريات، دار المطبوعات السياسية الحكومية,1923ص68
27ـ ستاسوف. مختارات، المجلد الأول، ص520
28ـ تولستوي، المؤلفات الكاملة، المجلد47، ص37
29ـ المصدر السابق، ص31
30ـ لينين، المؤلفات الكاملة، المجلد الأول، ص294
31ـ المصدر السابق، ص306
32ـ تولستوي، المؤلفات الكاملة، المجلد47، ص109
33ـ المصدر السابق، المجلد 60، ص377
34ـ لينين، المؤلفات الكاملة، المجلد الرابع، ص 430
35ـ تورغينيف، المؤلفات الكاملة، المجلد الثالث، ص170
36ـ المصدر السابق، ص175
37ـ تولستوي، المؤلفات الكاملة، المجلد الستون، ص34
38ـ المصدر السابق، المجلد 47، ص70
39ـ المصدر السابق، المجلد 47، ص95
40ـ تولستوي في ذكريات المعاصرين، المجلد الأول، موسكو، دار الأدب الإبداعي، ص340
41ـ مجلة «التراث الأدبي» العددان 37-38 موسكو ,1939,ص526
42ـ لينين، المؤلفات الكاملة، المجلد العشرون، ص39-40
43ـ إيخنباوم. تولستوي الشاب, 1922، ص12
44ـ المصدر السابق، ص56
45ـ تشيرنيشيفسكي, المؤلفات الكاملة, المجلد3, ص426
46ـ المصدر السابق.
47ـ تولستوي، المؤلفات الكاملة، المجلد47، ص38
48ـ المصدر السابق، المجلد46, ص122
49ـ المصدر السابق، المجلد47, ص171والمجلد 27ص186,ص213
50ـ المصدر السابق، المجلد 17، ص7-8، المجلد 47ص171، والمجلد الأول، ص199
51ـ المصدر السابق، المجلد 46, ص142
52ـ المصدر السابق، المجلد الأول، ص 153
53ـ المصدر السابق, المجلد47, ص210



الترجمة العلمية

مها بحبوح

مترجمة من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

الترجمة ميدان هام من ميادين المعرفة و الثقافة والفن. وهي في جوهرها عملية مقاربة ومقابلة بين أساليب لغوية مختلفة تتشابه أحياناً، وتختلف في معظم الأحيان. لكنها في كل الأحوال تتضمّن تفاعلاً بين اللّغات يتولّد عنه إبداعٌ جديدٌ بلغةٍ اتخذت من لغةٍ أخرى أداة للاجتهاد ووسيلة للابتكار. تختلف أنواع الترجمة، فمنها الترجمة الأدبية التي تفسح المجال أمام المترجم ليقوم بترجمة النص بحرية تامة دون أن تفرض أية قيود عليه، وتتطلب منه امتلاك المهارة اللغوية. النوع الثاني هو الترجمة الأكاديمية التي تختص بترجمة الأوراق العلمية والوثائق. أما النوع الثالث فهو الترجمة العلمية التي يقوم من خلالها الباحث بترجمة النصوص العلمية بهدف نقل آخرِ الاكتشافات من لغة إلى أخرى، وهي موضوع المقالة الحالية.

وإذا كان لا بد من الاستدلال على أهمية الترجمة العلمية، يكفي أن نذكّر بالدور الذي لعبتْه على امتداد العصور في نقل المعارف و العلوم من حضارة إلى أخرى، إلى أن وصلت الحضارات إلى ماهي عليه اليوم.

يرتبط مستقبلُ المصطلحات العلمية العربية، ومستقبلُنا العلمي إلى حد كبير، بقضيةِ تعريب التعليم، لا في المدارسِ الثانويةِ فحسب بل وفي الجامعاتِ أيضاً، وتُعتبرَ سورية رائدة في هذا المجال، فهي من أوائل الدول العربية التي درَّست الطب باللغة العربية. فلا يُعقَل أن نخوضَ مجالاتِ العلم الحديث وننعمَ بمنجزاتِه وتبقى لغتُنا غريبةً عن أجواء العلم وديناميكيته وإبداعه. آن الأوان لكي تغدو مصطلحات العلم باللغة العربية جزءاً حيوياً من الثقافة السائدة وهذا لا يتأتى إلا حين تصبح العربية لغة البحث العلمي والتأليف العلمي والإبداع العلمي.

وإذا كان لا بد من أن نقف عند أهمّ مشكلة تعرقل عملية الترجمة العلمية، فهي بلا منازع المصطلح العلمي. ولا أقصد تلك المصطلحات المألوفة، كالخلية والجزيئة وغيرها، بل تلك المصطلحات المستحدثة في اللّغة الإنجليزية، التي تتوافد إلى المجتمع العلمي بغزارة لتواكب التطوّر الرهيب الذي تشهده مختلف العلوم والتكنولوجيات. وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ هذه المشكلة تخصّ كل العاملين في حقل الترجمة من اللّغة الإنجليزية وإلى مختلف اللّغات، بما في ذلك اللّغات الأوروبية. لكن الناطقين بإحدى اللغات الأوروبية التي تنتمي إلى أسرة اللغة الأم المسماة «اللغة الهندية-الأوروبية Indo-European Language»، وموطنها الأصلي آسيا الوسطى، ومن بين تلك اللغات اللاتينية واليونانية، يتمتعون بميزة وجود مقاطع مأخوذة من اللغتين اللاتينية واليونانية القديمة تحمل معاني محددة شائعة، تدعى affixes، تُضاف إلى مصدر الكلمة لتغير في شكلها أو في وظيفتها القواعدية وبالتالي في معناها، عندما تضاف هذه المقاطع إلى أول الكلمة تدعى سوابق prefixes وعندما تضاف إلى آخر الكلمة تدعى suffixes. وبذلك فهي توفر إمكانات لا حد لها لتشكيل كلمات جديدة للتعبير عن أية مستجدات في

كل المجالات العلمية والإنسانية، كلمات يُفهم مدلولها فوراً من قبل أي شخص، وهم كثر بالطبع، يعرف معنى تلك اللواحق والسوابق لأنها داخلة أصلاً في لغته. وبإمكاننا تخيُّل مدى المساعدة التي يوفرها ذلك للمترجمين (وللقراء أيضاً) من وإلى اللغات المذكورة. على سبيل المثال، سابقة ـ ortho تعني 'قويم'، ومقطع dent يعني 'أسنان'، عندما يقرأ الإنسان الأوروبي كلمة orthodontics لن يجد أية صعوبة في إدراك أنها تعني 'تقويم الأسنان' حتى ولو كان يقرؤها للمرة الأولى. مثال آخر، سابقة ـ alti/o- تعني 'عالي'، ولاحقة –meter تعني «مقياس»، بالتالي altimeter تعني مقياس المرتفعات، وهكذا.

إن ما توافر من المصطلحات العلمية منذ بدايات عصر النهضة الحديثة، يشهد بالدور العظيم الذي أداه الرواد ومن تلاهم ـ من علماء وكتّاب ومترجمين وصحافيين ومجمعيين ـ في مجال وضع المصطلحات. لكن واقعنا المتغيِّر بتواتر سريع أمام غزو منجزات الحضارة الحديثة ومسمياتِها وطغيان وسائل الإعلام المسموعة والمرئية، ناهيك عن وسائل التواصل الاجتماعي، جعَل التركيزَ على «منهجية وطرائق وضع المصطلحات» ووضْعها في متناول المترجمين، مطلباً ملحاً. وهنا يمكن الاستئناس بالوسائل اللغوية المتاحة في اللغة العربية لتوليد المصطلحات، التي لجأ إليها قدماء التراجمة والمؤلفين العرب لنقل علوم اليونان والفرس وغيرهم إلى العربية، وتتلخص هذه الوسائل حالياً في ما يلي:

-1 تحرّي لفظ عربي تراثي يؤدي مفهوم اللفظ الأجنبي، كأن نقول «علم الفلك» مقابل astronomy.

-2 إذا لم يكن لِلَّفْظ الأجنبي مقابلٌ في العربية وكان قابلاً للترجمة، اختير له لفظٌ عربي، مجازاً، ليحمل مفهومه، أو اشتُق له المقابل بوسائل الاشتقاق المتوفرة بالعربية. مثلاً، حين نوقش موضوعُ ترجمة الكلمات المنتهية باللاحقة «able-» وتعني «قادر على»، أقرت المجامع ترجمتها بالفعل المضارع المبني للمجهول. وهكذا تترجَم كلمة fusible بـ 'يُصهَرْ'، ومنها fusibility «مصهورية».

-3 النحت أيضاً من وسائل توليد المصطلحات (وإن على نطاق ضيق)، فيُختصَر من كلمتين أو أكثر كلمة واحدة، فنقول مثلاً جيوفيزيائي ـ بدل جيولوجي فيزيائي ـ مقابل كلمة geophysical.

-4 أما إذا تعذّر وضع لفظ عربي بالوسائل المذكورة، فيُعمَد إلى التعريب بنقل المصطلح بلفظه الأجنبي مُليَّناً قدر المستطاع بصيغة عربية، مثل: نيوترون، راديو، مايكروفون.. وإلى ما هنالك.

وقد أدى مجْمع اللغة العربية في القاهرة خدمةً جُلّى للغة العربية حين حطم الأسطورة القائلة إن إدخال المعرَّب من الألفاظ في متن اللغة يحط من قدْر هذه اللغة. ومن توصياته في هذا السياق اعتبارُ المصطلح المعرَّب لفظاً من اللغة العربية وإخضاعُه لقواعدها وإجازةُ الاشتقاق والنحت منه، فنقول أكسد وتأكسد مقابل Oxidize وهدرج مقابلhydrogenise . ففي تراثنا الحضاري، عرَّب أسلافُنا العديد من الألفاظ التي جاءتهم مع الحضارات الزاحفة، من مثْل استبرق ومسك وكافور ومنجنيق وقَرنية.

أما الألفاظُ العالميةُ التسمية والمشتقة من اليونانية أو اللاتينية (مثل: إنزيم enzyme، أيونion)، أو الموضوعة تخليداً لذكرى عالم أو مخترع (مثل: فولت، نسبة إلى أليساندرو فولتا Alessandro Volta، أو واط، نسبة إلى جيمس واط James Watt، أو أمبير، نسبة إلى أندريه ـ ماري أمبير (Marie Ampère èAndr أو الألفاظ المركبة من أحرف متعارَف عليها دولياً (مثل: رادارRadar، وهي الأحرف الأولى من عبارة Radio Detecting and Ranging -الكشف وضبط المدى بواسطة الراديو، أو ليزرLASER، وهي الأحرف الأولى من عبارة Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation ـ تقوية الضوء بتحفيز انبعاث الأشعة)، فتعرَّب كما هي.

يفترض واقعُنا اللغوي والعلمي حالياً وضْعَ المصطلحات إجمالاً في مستويين:

-1 المستوى المفرداتي اللغوي الشائع الذي يحتمل الترادف- وهنا يُلجأُ إلى

المصطلح و/أو مرادفه تفادياً للتكرار اللفظي.

-2 المستوى المصطلحي المميَّز الذي لا يصح فيه الترادف، حيث يعني المصطلح شيئاً محدداً.

نأتي الآن إلى السياق والترجمة العلمية في حقل معرفي محدد. فالمصطلح الواحد قد يحمل معاني مختلفة في أسيقة مختلفة وضمن اختصاصات مختلفة. كلمة tolerance، مثلاً، ومعناها الشائع «التسامح»، تعني في المجال الطبي القدرة على احتمال الألم أو تعني جرعة الإشعاع القصوى التي يحتملها الجسم الحي، في حين تعني في مجال الهندسة الميكانيكية التفاوت المسموح به. كما أنه لا يصح التعبير عن مصطلحات أجنبية متعددة بمصطلح عربي واحد. فنستخدم، مثلاً، كلمة 'استبدال' مقابل كل الكلمات الإنكليزية التالية: replacement, substitution, commutation. مثل هذه المصطلحات الأجنبية المتقاربة المدلول ـ وعلى غرار كل عمليات التوحيد المصطلحي ـ يُفترَض أن تُعالَج من قِبَل لجان متخصصة على المستوى العربي.

هنا نطرح السؤال التالي، هل يتعين على المترجم الإلمام بالمادة العلمية التي يترجمها، هل ينبغي أن يتوافر لكل مجال علمي محدد تراجمة محددون، أم أن على المترجم تكوين فكرة عامة عن أساسيات كل ترجمة علمية يُكلَّف بها ليتسنى له نقل المعنى بشكل مفهوم، وبالتالي يُراكِم مع الوقت معارف شاملة تساعده في عمله؟ أو أن الحل يكمن في إنشاء جامعة عربية للمصطلحات يكون من مهماتها الرصد المتواصل للمصطلحات الجديدة في مصادرها من الدوريات والمنشورات والكتب في مختلف الحقول من لغات العالم المتقدم، هذا بالإضافة إلى تهيئة الجهاز البشري الذي تتطلبه عمليات التعريب وتوحيد المصطلحات العلمية العربية.

رحم الله حافظ إبراهيم إذ تكلَّم بلسان اللغة العربية وهي تتحدَّث عن نفسها:

وسِعْتُ كتابَ الله لفظاً وغايةً

وما ضِقْتُ عن آيٍ به وعِظاتِ

فكيف أضيق اليوم عن وصْف

آلةٍ وتنسيقِ أسماءٍ لمُختَرَعاتِ

أنا البحر في أحشائه الدرُّ كامن

فهل سألوا الغواص عن صدفاتي

لمصادر

- مقدمة معجم المصطلحات العلمية والفنية والهندسية الجديد أحمد شفيق الخطيب.
- مقالات من الإنترنت.



الدراما بين تولستوي وشكسبير

ناظم مهنا

قاص وناقد من سورية

عضو اتحاد الكتاب العرب

يقدم تولستوي أطروحته الأدبية والنقدية الحادة والصادمة عن مسرحيات شكسبير، والدراما الشكسبيرية، وهي أطروحة لكاتب كبير من وزن تولستوي، عن كبير آخر هو شكسبير! وهذا بحد ذاته قيمة أدبية واعتبارية من الوزن الثقيل.

على الرغم من قسوة ما جاء في أطروحة تولستوي، لكن يسعفها البعد النقدي فيها، ومكانة وقدرة تولستوي على الإقناع، وهو صاحب آراء ومواقف تؤخذ دائماً على محمل الجد.

في مقدمة الكتاب، يعلن تولستوي: «إن معارضتي للرأي العام الذي تكوَّن حول شكسبير ليست حالة نفسية عرضية أو موقف طائش، بل نتيجة محاولات متكررة دائبة، بذلتها خلال سنوات، بغية العمل على جعل وجهات نظري تتطابق مع وجهات نظر كل المثقفين حول شكسبير، لكنني قرأت خير أعماله عملاً عملاً ولم أستمتع قط، بل شعرت بنفور لا يقاوم وملل وحيرة في أمري، حيرة فيما إذا كنت أنا المجنون الكوني، أعد الأعمال التي يعدها العالم المثقف قمة في الكمال، أعمالاً وضيعة وغبية بكل بساطة»

ويرى تولستوي أن المجد الذي ناله شكسبير، مجد زائف، وما هو إلا أكذوبة كبرى، ساهمت الصحافة فيها واحتضنها الجنون العام، وأن أهمية شكسبير لم تظهر إلا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.. وطبعاً في القرن العشرين أيضاً. ويقول تولستوي إنه حاول وبلغات عديدة ومرات عديدة أن يخرج من حيرته النابعة من مخالفة الإجماع، ولكنه في كلِّ مرة كان يزداد مللاً وحيرة وقلقاً. ويقوم في كتابه هذا على نقد المآسي الكبرى التي اشتهر بها شكسبير، ويخلص إلى أن شكسبير ليس عظيماً ولا عبقرياً ولا حتى مؤلفاً متوسط المستوى!

يبدأ تولستوي هجومه على مسرحية «الملك لير» ويعرض آراء النقاد في تقريظها، وهو غير جاهل بما حظيت به من مديح، حتى عدها النقاد قمة أعمال شكسبير الدرامية.

وقبل أن نعرض رأي تولستوي في الملك لير أرى من المفيد أن نلخص نظرية تولستوي الجمالية التي طبقها، وأطلق وفقها حكمه على شكسبير:

بداية، يرى تولستوي أن قيمة كل إنتاج شعري تتحدد وفق خصائص ثلاث:

-1 المضمون، بقدر ما يكون أكثر مغزى، أي أكثر أهمية للحياة بقدر ما يكون النتاج أسمى.

-2 جمال الشكل، يتحدد بواسطة التقنية المتجانسة مع نوع الفن، والتقنية في الفن الدرامي هي لغة سليمة متناسبة مع طباع الشخصيات، وتتضمن عقدة طبيعية ومؤثرة في آن، وسير صحيح للمشاهد، وظهور الأحاسيس وتطورها.. وأخيراً

الإحساس بالحدود في كل ما يصور.

-3 الصدق، أي أن يحسَّ المؤلف بكل ما يصوره..

يرى تولستوي، فيما يخص مسرحية الملك لير، أن الحوار بين الشخصيات، عدا عن كونه ضعيفاً فهو غير لائق من أفواه شخصيات البلاط التي يفترض أن تعبر عن طباع نبيلة، كما أن لغة الملك لير لغة مزوقة، مهزوزة كما هي لغة كل ملوك شكسبير. ويرى تولستوي أن لغة شكسبير تتسم أساساً بالأفكار التي تتوالد من اتفاق الأصوات والتباينات، ويعرض تولستوي المسرحية بكامل فصولها، عرضاً مفصلاً، ويصرُّ على أنه عرض بعيد عن التحيز، على الرغم من أنه يتوقف أحياناً ويعلق ويتهكم على بعض الجمل والمفردات والمواقف. باختصار يخلص تولستوي إلى أن « الملك لير» التي سحرت العالم، هي دراما خرقاء. ويقول:» إن كل إنسان لم يقع تحت تأثير الإيحاء الزاعم بأن هذه المأساة هي قمة الكمال، يكفيه أن يقرأها حتى النهاية، إذا ما استطاع ذلك، طبعاً ليتأكد أنها ليست قمَّة في الكمال، بل إنها رديئة جداً، ومؤلفة دونما إتقان»

ولا يكتفي تولستوي بتسفيه لغة المسرحية وشخصياتها، فهو يرى أيضاً أن الحبكة مفتعلة وملفقة ومواقفها مصطنعة زج بها أبطاله زجاً زجرياً. المسألة الأخرى التي يراها تولستوي ويعممها على كل مسرحيات شكسبير؛ إن كل أبطال مسرحياته شأنهم في ذلك شأن أبطاله في الملك لير يعيشون ويفكرون ويتحدثون ويتصرفون دونما توافق مع الزمان والمكان، فعندما تجري أحداث الملك لير في 800ق.م نشاهد الأبطال في ظروف لا يمكنها أن تتواجد إلا في القرون الوسطى، حيث يشارك في المأساة الملوك والدوقات والجيوش.. ومرافعون وخدم وحشم وأطباء ومزارعون وضباط وفرسان بخوذات واقية وواقيات للوجوه! إن هذه الأخطاء في تسلسل تواريخ الحوادث وعدم التوافق مع الزمان قد تُبرر بنزعات شكسبير في محاورة الحاضر، أي هي قصدية، كنوع ما يسمى الآن بالإسقاط التاريخي. إذن، في رأي تولستوي الشخصيات كلها تتصرف وفق رغبة الكاتب، ومن هنا يخلص إلى أن اختلاف المواقف غير النابعة من سير الأحداث الطبيعي، ومن سمات

الطباع، وتناقض هذه المواقف مع الزمان والمكان، كل هذا يتزايد أكثر مع تزايد الزخرفات السمجة التي يستعملها شكسبير في غير مكانها، بل في الأماكن التي ينبغي أن تبدو مأساوية على نحو خاص. هنا تولستوي الواقعي الطبيعي يحاكم شكسبير الكلاسي البلاغي دون مراعاة الواقع التاريخي الذي عاشه شكسبير والذي اتسم بالبلاغة والفخامة اللفظية، وربما هذه واحدة من مشكلات المسرح الشعري. ويقول تولستوي: « كنت في أثناء قراءتي لأي مأساة من مآسي شكسبير سرعان ما أقتنع بجلاء، ومنذ البداية، بغياب الوسيلة الهامة إن لم نقل الوحيدة في تصوير الشخصيات، وهي «اللغة». ويعني بذلك، كما يشرح، أن كل شخصية ينبغي أن تتحدث باللغة الخاصة بها وبطبعها. أما لدى شكسبير فلا وجود لذلك، فشخصياته كافة تتصرف وفق رغبته وبلغته المزوقة، غير الطبيعية التي تعتمد على الطباق والجناس والمحسنات أكثر من اعتمادها على الأفكار، ويتحدث جميع أشخاصه حديثاً مشابهاً تماماً. «لير» يهذي تماماً مثلما يهذي المتحذلق إدغار والمهرج، حتى بإمكانك أن تضع حديث شخصية في فم شخصية أخرى، ولن يكون بوسعك أن تعرف من هو المتكلم. لهذا فإن شكسبير يتكلم، دائماً، على لسان الملوك بلغة جوفاء وفارغة، وباللغة الشكسبيرية الوحيدة، الرومانسية المزيفة ذاتها تتكلم النساء اللواتي ينبغي أن يكن شاعرات، وكذلك بلغة واحدة يتحدث شكسبير باسم أشراره: ريتشارد، أدمون، ياغو، ماكبث...إلخ. وأكثر الأحاديث تشابهاً هي أحاديث المجانين المليئة بألفاظ فظيعة، وكذلك أحاديث المهرجين مع نوادرهم غير المسلية. لذلك فإن لغة الشخصيات الحية، تلك اللغة التي تعد أهم وسيلة من وسائل تصوير الطباع في المآسي غير متوفرة لدى شكسبير. وبعد أن ينتهي تولستوي من الملك لير المقتبسة عن قصة قديمة مجهولة المؤلف، ينتقل إلى مأساة «عطيل» المأخوذة أيضاً عن حكاية إيطالية، وهي المسرحية الوحيدة التي يعترف تولستوي لشكسبير بأنها أقل مآسيه سوءاً وأقلها حشواً باللغو الطنان، لكنها بكل شخصياتها أقل طبيعية وحيوية بكثير مما هي عليه في الحكاية الأصلية. إذن لا فضل لشكسبير الذي قدم عملاً مشوهاً وأقل قيمة مما هو في الأصل الشعبي. وبالرغم من

كل التحوير الذي أشار إليه تولستوي، فهو يعترف بأن شخصية عطيل المنزاحة عن الأصل في الحكاية الإيطالية من بين الشخصيات الشكسبيرية القليلة التي تحمل سمات وملامح الشخصيات الدرامية المؤثرة، ويكاد هذا الاعتراف الشحيح والمشروط أن يكون الاستثناء أو الفضيلة الوحيدة التي يمنحها تولستوي لشكسبير! أما «هاملت» فلم تكن أحسن حظاً من الملك لير؛ وهي أيضاً قصة قديمة، غير غبية، كما يقول تولستوي. ينفي تولستوي أن يكون لشخصية هاملت طبع خاص أو سجية، ويخالف أغلب النقاد الذين أفردوا لهذه الشخصية المجلدات والكتب ولا يزال يكتب عنها إلى يومنا هذا، أي بعد رحيل تولستوي بحوالي مئة عام، وربما سيظل يكتب. يفند تولستوي آراء النقاد حول هاملت، فبعضهم يرى أن عبقرية شكسبير تكمن هنا في دراما هاملت، حيث قدم شكسبير من خلال هذه الشخصية طبعاً جديداً وعميقاً ينحصر بالتحديد في افتقار هذه الشخصية إلى الطبع. يقول تولستوي رداً على هذا: إذا كانت تثبت لشكسبير مهارة عظيمة في تصوير الطباع، فمرد ذلك إلى أن شكسبير يتمتع حقاً بمزية تستطيع في حال المشاهدة السطحية لأعماله وفي حال توفر الممثلين الجيدين أن تبدو كما لو أنها قادرة على تصوير الطباع وتنحصر هذه المزية في قدرة شكسبير على خلق مشاهد تنعكس فيها حركة الأحاسيس. وحسب تولستوي، فإن شكسبير ممثل جيد وإنسان ذكي استطاع لا بواسطة الأحاديث فقط بل بواسطة الهتافات والايحاءات وتكرار الكلمات أن يعبر عن الحالات النفسية لشخصياته، فشخصياته يضحكون ويبكون بدلاً من الكلام في كثير من المواقف. يبدو هنا للوهلة الأولى وجود تناقض في أحكام تولستوي، لكن في صفنة صغيرة نكتشف أن تولستوي يستخدم دهاء المهاجم المحنك، إنه هنا ينقل الصراع إلى خارج الدراما، إلى الإيحاءات الخارجية وإلى غفلة المتلقي، وإن أي مزية تلوح لصالح شكسبير يردها تولستوي إلى خارج نتاجه الإبداعي! فشكسبير يخفي ضعفه بالاستعانة بالإيحاءات والمؤثرات الخارجية والصوتية، أي الخطابية وتكرار الكلمات. ويعود تولستوي في مكان آخر لينفي أن يكون لشكسبير حتى الحد الأدنى من الحس الجمالي الذي حدده بالخصائص الثلاث السابقة

الذكر. ويقول: إن كل شيء مبالغ فيه عند شكسبير؛ الأفعال مبالغ بنتائجها، وأقوال الأبطال، ولهذا السبب يختل البعد الفني فيها، وحول هذه النقطة يجري تولستوي مقارنة سريعة وخاطفة بين شكسبير وهوميروس رغم الهوة الزمنية بينهما، راداً على النقاد من جهة، وقاطعاً الطريق على المعترضين الذين سيحتجون من أجل وضع شكسبير على الأقل في سياق عصره وزمنه، على اعتبار أن زمن شكسبير هو زمن الصنعة والمبالغة والفخامة، كما قلنا. يرد تولستوي قائلاً: بالمقارنة بين شكسبير وهوميروس يظهر الفرق بين الشعر الحقيقي والشعر المزيف، فهوميروس يتسم بالجدية والصدق والتقليل من المبالغة، كما أن الإحساس بالسمو لا يفارقه أبداً ولا شيء من هذا عند شكسبير، حسب رأي تولستوي. كما يرد على النقاد الذين ثمنوا عقيدة شكسبير الأخلاقية، ففي زعمه أن شكسبير يتسم بالوضاعة الأخلاقية وبالوسطية والغائية، ثم يضيف إلى كل هذا وصمة التعصب الإنكليزي. فشكسبير يعظ بالتوسط الحكيم الخاص بالإنسان، الذي يوفق بين تعاليم المسيحية والوثنية، أي الحب إزاء الأعداء من ناحية والحقد عليهم من ناحية أخرى. يستنكر تولستوي هذا الموقف الوسطي كما يهاجم أخلاقيات شكسبير الغائية، قائلاً: « إن أخلاقيات الغاية هي الوحيدة الممكنة، والاعتدال في كل شيء والحفاظ على نظم الحياة الثابتة، والغاية تبرر الوسيلة، هي من الصفات الأخلاقية لشكسبير الذي يقف مع السلطة الحاكمة ضد أي تغيير. وفي طيات تصريحات تولستوي نرى أن شكسبير يمجد الفعل وينادي بانعدام المثل، ويرى تولستوي في هذا مؤشراً على السلب الأخلاقي. لكن، كيف أن تولستوي الأخلاقي الواقعي، يبدو هنا أكثر مثالية، بل أن شكسبير كما ديوستوفسكي يشكلان عبر تعدد الأصوات في أعمالهما، وهذا حسب باختين، تعبيراً عن طبيعة المجتمع الرأسمالي. وشكسبير في تمجيده للفعل وانعدام المثل، سابق لعصره في التبشير بأخلاق جديدة ستكتسح أوروبا فيما بعد، هي الأخلاق الوضعية، التي رسخ قواعدها الفيلسوف أوغست كونت، الفلسفة التي تمجد الفعل، وتنادي بانعدام النموذج المسبق.. وبالتالي قد يكون شكسبير أكثر واقعية بالعمق من هذا المنظور من تولستوي! أليس الفعل

حركة ضد الثبات، ألا يشكل قتل هاملت لعمه، فعل جذب، وفاعلية دراماتيكية، وانعدام المثل الذي يتهمه به تولستوي ألا يشكل نقطة انطلاق من الذات، وتمجيد للذات والروح الفردية بدلاً من الاستناد إلى النموذج أو المصدر الخارجي الأعلى أو المتعالي؟! ربما هنا تولستوي أفلاطوني أو مسيحي، أكثر مما يجب بينما يبدو شكسبير وضعياً كما يجب؟ تولستوي يُشرِّط الفعل بالخير وبالمثل العليا مهاجماً الفردية والذاتية التي يبشر بها شكسبير. لذلك نجد أنفسنا نميل إلى أن نردد عبارة «شكسبير معاصر لنا» وإذا رغبنا بالخروج عن الحياد لقلنا إن شكسبير أكثر معاصرة لنا. أما فيما يخص الشوفينية الإنكليزية التي رمى بها تولستوي شكسبير، ويستدل عليها من أعماله، حيث يظهر العرش الإنكليزي شيئاً مقدساً، والإنكليز أبطالاً يهزمون الفرنسيين دائماً ويقتلون منهم الآلاف، ولا يخسرون سوى العشرات، أعتقد أن هذه التهمة تحتاج إلى مراجعة عميقة، وتحتاج إلى من هو أكثر دراية في عالم شكسبير وأبعاده، ولكن أخشى أن أكون سطحياً هنا أو جاهلاً أو مغفلاً، أتساءل بتردد: هل قومية أبطال المآسي، وأغلبها غير إنكليزي تؤكد هذا الرأي أم تدحضه؟ عطيل مغربي، هاملت دنماركي، وتاجر البندقية ليس إنكليزياً.. وعلى ضوء تحديد تولستوي لخصائص النتاج الشعري في المضمون، وجمال الشكل، والصدق، يخلص إلى أن مضمون مسرحيات شكسبير هو أكثر العقائد خسَّة ووضاعة، عقيدة تزدري الجمهور والطبقة العاملة وتنفي المساعي الدينية والإنسانية الداعية للإصلاح وتغيير الشرور في العالم. أما الخاصية الثانية المتعلقة بجمال الشكل، يخلط تولستوي بينها وبين المضمون، فيقول إن أهداف شكسبير تتسم بالغائية المطلقة وتنعدم الطبيعية عن المواقف والشخصيات واللغة، ولا يوجد عند شكسبير أي إحساس بالحدود الذي من دونه لا يستطيع النتاج أن يكون فنياً. أما الشرط الثالث والأهم، حسب تولستوي (الصدق) فهو غائب كلياً عن أعمال شكسبير، بل الغالب على أعماله التصنع المتعمد وانعدام الجدية بل اللهو بالكلمات الطنانة.

إذاً ينفي عن شكسبير أي قيمة أو فضيلة أخلاقية أو فنية، ويطلق حكماً جائراً

وحاداً جداً، يقول: إن أعمال شكسبير لا تستجيب لمتطلبات أي فن من الفنون، وإضافة إلى ذلك فهي أكثر الاتجاهات فساداً ودناءة، ويطرح تولستوي تساؤلاً تهكمياً يحاول أن يجيب عنه، يقول: إذن، ما سر هذا المجد العظيم الذي حظيت به هذه الأعمال الشكسبيرية؟

يزعم تولستوي أنه بعد جهد وتقص استطاع أن يلتقط مفتاح هذا اللغز، ومن خلال عرض تولستوي لهذا المفتاح، نكتشف كم الأمر خلافاً للمعهود عند تولستوي يبدو في منتهى التعقيد، وفيه تقاطعات أفقية وشاقولية، ومع ذلك لا يخلو من الطرافة والمتعة(مفتاح لغز شكسبير) للإجابة يتحدث تولستوي بإسهاب عن تاريخ الدراما عند الغرب، وعن رسالة الدراما وهدفها منذ اليونان مروراً بالعصر المسيحي حتى عصرنا الحديث، حيث انعدمت الأهداف الدينية والأخلاقية، ثم يعود إلى دور الألمان في نهاية القرن الثامن عشر في الإعلاء من شأن شكسبير، والدور الذي لعبه غوته في ذلك، ويسمي تولستوي غوته بدكتاتور الرأي العام. كان لغوته برأي تولستوي دور في جعل شكسبير نموذجاً عبقرياً يحتذى به في صناعة الدراما والشعر.. ثم ينتقل أفقياً ويتحدث عن دور الصحافة في إشاعة ظواهر عديدة، ويتحدث عن الإيحاءات الوبائية التي تسيطر على عصر من العصور، ويقدم أمثلة على ذلك، منها الحروب الصليبية، والولع بحب الخزامى وغيرها الكثير. فحسب تولستوي، لم يكن شكسبير يتمتع في إنكلترا بأي مجد أدبي حتى نهاية القرن الثامن عشر، وكان يُقوم دون مستوى معاصريه: ابن جونسون، وبومند فليتشار.. والفصل الأخير من كتاب تولستوي في غاية الأهمية من حيث المعلومات ومن الصعب عرضها هنا لتزاحم ما يحتويه من آراء هامة ومتلاحقة ومكثفة.

بقي أن نقول، إن إعجابنا بشكسبير، قد يجعلنا نشعر بالصدمة مما جاء من آراء تولستوي الحادة فيه. ولكن هذه آراء تستحق أن تؤخذ بجدية كبيرة، وقد يكون لها مبرراتها وتفسيراتها، إلا أن هذا لا يقلل من قيمة شكسبير الذي لا تزال أهميته وتأثيره ينمو ويتسع في أوساط النقاد والقراء، كما لا يستوجب أن نستخف بآراء تولستوي، فكلاهما هرمان كبيران في « الطرق الهوائية» التي أشار إليها

باسترناك.

الكاتب الإنكليزي الشهير «جورج أورويل» تناول بروية في مقال خاص موقف تولستوي من شكسبير، وهو يرى أن موقف تولستوي من شكسبير ينبع أولاً من وجهة نظر دينية عند تولستوي مختلفة عن وجهة نظر شكسبير الأخلاقية، ويرى أن الأمر قد يعود إلى حساسية شخصية منها الغيرة عند تولستوي من الشهرة والمجد التي نالهما شكسبير. ولكن شهرة تولستوي لم تكن قليلة أيضاً، وأنا أجازف، من خلال الإحساس، بالقول: إنني أعتقد أن تولستوي كان يصوب على شكسبير والهدف هو ديوستوفسكي، وهذا رأي يحتاج إلى إثبات وتنقصه المعطيات والدلائل القوية، وهو مجرد إحساس أولي، نسبة الخطأ فيه كبيرة. بكل الأحوال، يشير جورج أورويل إلى أن أهمية رأي تولستوي هذا أنه يحد من الحماس الأعمى لشكسبير، ويجعل بالإمكان قراءته بروية وبموضوعية.

إن كتاب تولستوي هذا عن الدراما الشكسبيرية، يقدم طريقة أخاذة في قراءة النصوص، والتشكيك بالمسلمات، وإن كان في أحيان كثيرة يتصف بالجور والقسوة فيما يخص الأحكام النهائية والحاسمة، إنه كتاب زاخر، مثير إلى حد كبير، وهو يحتاج أيضاً إلى نقد وتنبه وتحقق من الأحكام النقدية التي جاءت فيه.

ومن جملة الملاحظات التي فاتني أن أشير إليها وهي هامة جداً في العمل الدرامي حتى عصر شكسبير وربما حتى عصر تولستوي، تتعلق برأي أرسطو في أهمية الحبكة والتي يعدها أهم شيء في العمل الدرامي، وهي عنده أهم من رسم الشخصيات، حيث، حسب أرسطو، لا توجد تراجيديا بدون حدث، ولكن قد توجد تراجيديا بلا شخصيات مرسومة رسماً درامياً، والحدث عنده، أي الحبكة هو غاية في التراجيديا، ويتلوه في الأهمية رسم الشخصيات. فإن تولستوي نادراً ما يتحدث عن الحبكة عند شكسبير، بل يركز على الشخصيات ويحصر انتقاده فيها وفي اللغة. وكما هو معروف فإن شكسبير عبقري في صناعة الحبكة، وقد أشاح تولستوي النظر عن هذا الجانب متجاهلاً هذا الأمر، وكأنه يرغب في أن يصفي حساباً مع شكسبير يحتاج إلى تقصي الأسباب. فهل ما أشار إليه تولستوي

في مقدمة كتابه وفي مواضع أخرى داخل الكتاب، موقف شكسبير من الطبقة العاملة، هو الذي دفع تولستوي لهذا الهجوم، أم هو واحد من الأسباب إلى جانب أسباب أخرى نجهلها، منها التناقض الصارخ بين الاثنين في البعد الديني واللاديني؟

مثل هذه الكتب، في اعتقادي، لا تأتي قيمتها من الخطأ والصواب الذي قد تحتويه، بل من المجازفة في خلخلة المواقف الإجماعية من جهة وفي التأسيس القائم على نقض المنجز واليقيني والمتعارف عليه في الرأي العام، الذي تحول بفعل عوامل عديدة إلى مادة فوق تاريخية غير قابلة للتشريح، بل للتقديس.

ونحن هنا، في ثقافتنا العربية، أحوج إلى الاستفادة من هذه الأمثولة في نقض المنجز وتفكيكه. ومن هنا تأتي أهمية وريادة كتاب «في الشعر الجاهلي» لطه حسين، حين فتح الطريق لنقد جديد لا يقيم كبير وزن للاعتقادات الشائعة والسائدة منذ قرون، هذا بصرف النظر عن الخطأ والصواب فيه، ونحن أيضاً على النهج نفسه نحتاج إلى قراءة من هذا النوع لشعرنا الحديث (جيل الرواد) لمقاربة علمية تكشف ما لهذه المرحلة من أبعاد.



رنينهم الآيل إلى الخفوت

والاس ستيفنز

ترجمة: أحمد م. أحمد

شاعر ومترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ولد عام 1879 في بنسلفانيا. درس في كلية هارفارد العام 1897 بضع سنوات، وقبل حصوله على الإجازة منها انتقل إلى كلية القانون في نيويورك 1903، بعد ذلك تدرّج في العمل بمناصب مختلفة في شركات محاماة عديدة. بدأ كتابة الشعر بعد الثانوية، ونشر في تلك الفترة في مجلة «إلينوي شيكاغو» الأدبية عدداً من قصائده. أصدر كتابه الأول «ضرب الأرغن» العام 1923 وكان تأثّره واضحاً بالرومنسية والرمزية وكذلك التصويرية. بعد ذلك اعتزل الشعر، أو النشر لعشرة أعوام. بحلول العام 1935 عاد بانطلاقة جديدة، وفي تعاقب سريع نشر ثلاثة دواوين، غير أن القراءات النقدية لشعره كانت متضاربة، فلم يَرُق هذا الشعر لعدد غير قليل من النقّاد. في تلك الفترة انتقل وأسرته إلى ولاية كونكتيكت، وعلى الرغم من نشره كتابَين عُدَّا لاحقاً من أهم ما كُتب في الحراك الحداثي في تلك الحقبة، أحدهما «ملاحظات نحو علياء الخيال»، فإنه لم ينل ما يستحقّ من حفاوة إلى ما قبل وفاته بقليل، عندما نشر كتابه «مجموعة قصائد» حيث نال عليه «جائزة بولتيزر» للشعر العام 1955، و«جائزة الشعر الوطنية» التي سبق أن حصل عليها العام 1951 عن عمله «فجر الخريف».

توفيّ عام 1955 وخلّد وراءه مدرسة للخيال والحقيقة لا نزال نسبر أغوارها إلى اليوم.

• حكاية الجرة

ركنتُ جرةً في تينيسي،
وكانت دائرية، فوق أحد التلال.
استثارتِ القفْرَ الوسخَ
لأن يطوّق ذلك التلّ.
تمدّدَ القفرُ حتى بلغها،
وانفرشَ في محيط المكان، لم يعد يباباً.
بدتِ الجرة دائرية فوق الأرض
وطويلةً ولها في الأثير مَوطِئٌ.
بسطتْ سلطانها أينما حلّتْ.
كانتِ الجرةُ رمادية وعارية.
وما جادتْ بطيرٍ ولا أيك،
ككلّ شيء آخر في تينيسي.

• كان البيتُ ساكناً والعالمُ وادعاً

كان البيتُ ساكناً والعالم وادعاً.
أصبح القارئُ الكتابَ؛ وليلةُ الصيفِ
أمسَتِ الكائنَ المتبصِّرَ في الكتاب.
كان البيتُ ساكناً والعالم وادعاً.
كانتِ الكلماتُ تُنطَقُ كما لو لم يكن ثمة كتاب بين اليدين،
سوى أن ذاك القارئَ انكبَّ على الصفحة،

أراد أن ينكبَّ، وأراد أكثرَ أن يكونَ
الطالبَ لمن كتابُه حقٌّ لا يدانيه ريب، لمن
تبدّتْ له ليلةُ الصيفِ اكتمالَ الفكر.
كان البيتُ ساكناً لأنه لا مناص من أن يكون.
السكون كان بعضاً من المعنى، بعضاً من النَّفْسِ:
مفتاحَ الاكتمالِ إلى الصفحة.
وكان العالمُ وادعاً. تكمنُ الحقيقةُ في عالمٍ وادعٍ
ليس فيه معنى آخر، ذاتُه
وادعةٌ، ذاتُه صيف وليل، ذاتُه
هي القارئ المنكبُّ في هزيعٍ متأخّرٍ، غارقاً في القراءة.

• النهر الهندي

تحفحفُ لرياحِ التجارة حلقاتُ الدفوف في الشِّباك
حولَ دعامات الأرصفة المائية على النهر الهنديّ.
هي حفحفة الماء ذاتها ما بين الجذور
تحت ضفاف السّبال النخيليّ،
هي حفحفة طائر الكاردينال القرمزي مولياً صدره
حافاتِ أشجار الأرْز.
رغم أنه لا ربيع في فلوريدا، كما لا ربيع في
أجماتٍ منتبَذة، ولا في الشطآن حيث أديرة الراهبات.

• عن الكينونة الخالصة

هي نخلةٌ في نهايات الدخيلة،
ما وراء الفكرة الأخيرة، تسمقُ
في الديكور البرونزيّ،
طائرٌ ذهبيّ الريش
يغرد في النخلة - دون معنى آدميّ،
دون حسٍّ آدميّ - تغريدتَه الأعجمية.
إذ ذاك تُدركُ أن ليس المنطق
ما يجعلنا سعداء أو بؤساء.
يغرّد الطائر. يشعشعُ الريش.
تسمقُ النخلةُ على حافة الفراغ.
تتغلل الريح وئيدةً بين الفروع.
يذوي في الطائرِ ريشٌ أتلفَتْه النار.

• الشعر قوةٌ هدّامة

ذلك هو البؤس،
أن لا تمتلك شيئاً في القلب.
الأمرُ أن تمتلكه أو تمتلك اللا شيء.
هو شيء نُذرَ لأن تمتلكه،
أسد، في صدره ثور،
يشعر بأنفاسه حيث يكون.
Corazón/ قلب، كلب جريء،
ثور فتيٌّ، دبّ مقوَّس القدمين،

يتذوق دمه، فلا يبصق.

يشبه إنساناً

في جسد وحشٍ ضارٍ.

وعضلاته ملْكٌ له هو...

ينام الأسد في الشمس.

مُسنداً أنفه إلى مخالبه.

بوسعه قتل إنسان.

• Infanta Marina

كانت شرفتُها الرمالَ
والنخيلَ والشّفَق.
جعلتْ من إشاراتِ معصمها
إيماءاتٍ عاليةَ الفخامة
لِبَناتِ أفكارها.
مالَ تَجَعُّد الأرياش
في كائن المساء هذا
لأن يكون مزالقَ لمراكبَ شراعيةٍ
فوق البحر.
وهكذا طافت
مع تطواف مروحتها،
تقاسمتِ البحرَ،
والمساءَ،
لحظة كانوا يندفقون
وينفثون رنينهم الآيلَ إلى الخفوت.

• ثلاث عشرة طريقة للنظر إلى الشحرور

I

وسط عشرين جبلاً مكللاً بالثلج
كان الشيء الوحيد المتحرك
عين الشحرور.

II

كنتُ بثلاثة أدمغة،
كمثل شجرة
تؤوي بين غصونها ثلاثة شحارير.

III

تقلّب الشحرور في ريح الخريف.
كان شطراً ضئيلاً من عرضِ الإيماء.

IV

رجل وامرأة
فردٌ.
رجل وامرأة وشحرور
فردٌ.

V

لستُ أدري أيها سأصطفي،
حسْن التبدلات في مقام الصوت
أو حسْن الإيحاءات،

التي يشدو بها الشحرور
أو ما للتوّ سيليها.

VI

ذؤابات الجليد المدلاة لصق النافذة الطويلة
بزجاجها الهمجي.
قد مرَّ بها ظلُّ الشحرور،
جيئة وذهابًا.
المزاج
الذي خلفه الظل
مسألة عصيّة.

VII

يا رجال هادام الهزيلين،
لماذا تتخيلون طيوراً مذهبة؟
ألا ترون كيف يخطر الشحرور
ما بين أقدام
النساء من حولكم؟

VIII

أعرف لكناتٍ رفيعةً
وإيقاعاتٍ شفيفةً، كثيفةَ الحضور؛
لكني أعلم، أيضاً،
أن الشحرورَ
مشمولٌ في ما أعلمه.

IX

عندما طار الشحرور وغاب عن الرؤية،
وضعتُ علامةً على حَدِّ
واحدة من دوائرَ عديدة.

X

لدى رؤية الشحارير
تحلّق في الضوء المائل للخضرة،
حتى إنّ المومسات عذبات الصوت
سيصرخن بما أوتين من قوة.

XI

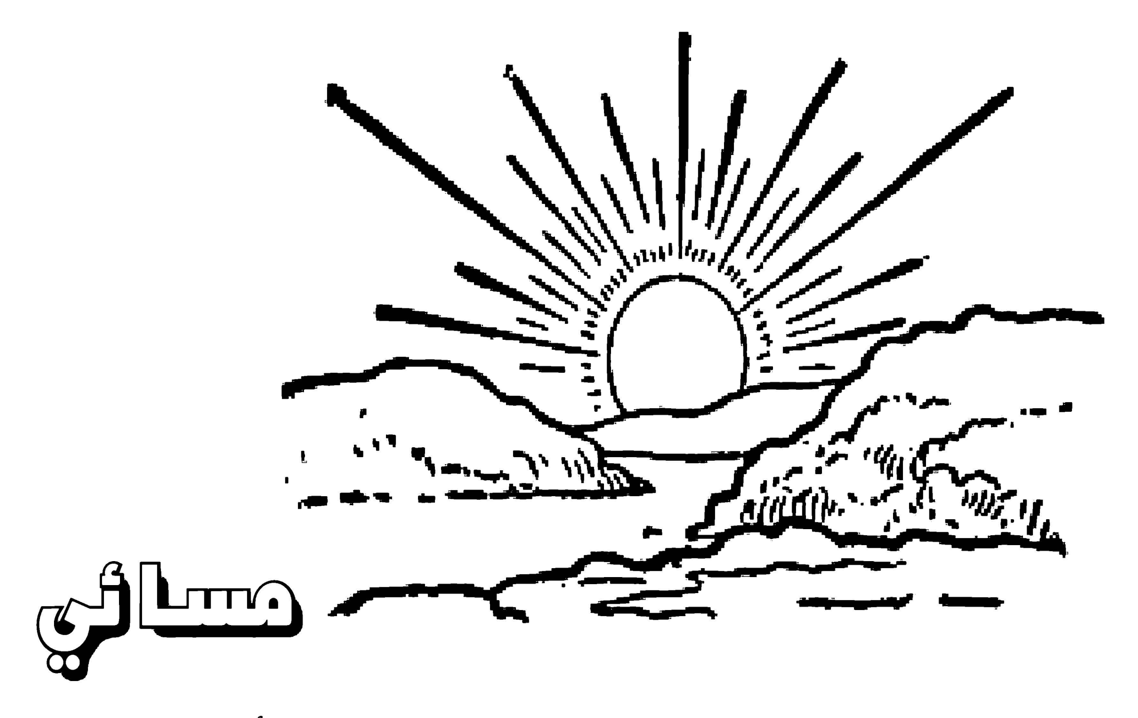
عبرَ فوق كونّتيكيت
في عربة مزجَّجة.
مرّةً، اعتراه الخوف،
إذ أخطأ فيها
شبحَ عدّته
المخصصة للشحارير.

XII

يتدفق النهر.
لا ريب أن الشحرور يطير الآن.

XIII

كان المساءُ مخيّماً طوال الظهيرة
كانت تثلج.
وكانت توشك على أن تثلج.
ركنَ الشحرورُ إلى أغصان الأرْز.



مسائي

خوسيه أسونيسون سيلفا

ترجمة: بديع صقور

شاعر ومترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

- * خوسيه: أسونسيون سيلفا: شاعرٌ من كولومبيا... ولد عام 1865 ـ 1896 ـ ضاع جزء كبير من أعماله الشعرية في غرق إحدى السفن التي كان يبحر فيها، مع أغراضه الشخصية.. وقد مات منتحراً.. من أعماله: أشعار صدرت عام 1886.

ليلة واحدة..
ليلة واحدة مليئة بالهمسات
عطور، وموسيقا ذات أجنحة]
ليلة واحدة..
بأيِّ شيء أحرقوا ظلَّ عرسي
ورطوبة الحباحب العجيبة؟!
إلى جانبي.. ببطء تحدّقُ كلّها،
خرساء وشاحبة..
مثل هاجس من مرارات لا تنتهي.
***

في الأعماق الخفية، الألياف ترتجف..
لأجل الطريق المزهر
الماشية تعبر السهل،
والقمر مكتمل..
لأجل السماوات الزرقاء..
نهايات، وأعماق،
تبعثر النور الأبيض؛
ظلُّك..
مرهف وفاتر..
وظلّي من خلال شعاع القمر

يتساقط فوق الرمال حزيناً..
في الطريق يجتمعان
ليصيرا واحداً
يصيرا واحداً
ليصيرا ظلاً وحيداً، وطويلاً.

***

هذه الليلة..
وحيداً،
الروح مليئة بالمرارات التي لا تنتهي..
احتضارات موتك،
تفصلني عن نفسها
لأجل الزمن..
لأجل القبر والمدى،
لأجل النهاية السوداء..
حيث صوتنا لا يصل.

***

أخرس ووحيد
أمشي على الطريق
وأسمع الكلاب تنبح على القمر..
القمر الشاحب
وصرير الضفادع
لقد أحسست بالبرد..
البرد الذي تحملينه في مخدعك..
خداك، وصدغاك
ويداك المعبودتان..
بين البياض الثلجي
أغطية جنائزية..
إنه برد القبر..
إنه جليد الموت..
إنه برد اللاشيء..
وظلي..
في شعاع القمر يتساقط
وحيداً
وحيداً..
وحيداً ذهب إلى أرض بوار
ووحيدة..
وظلك ظلَّ رقيقاً ساكناً
ناعماً وفاتراً..
ومثلما في هذه الليلة يموت الربيع
مثلما الليلة المليئة..
بالهمسات..
بالعطور والموسيقا المجنحة.
آه! ظلال الأجساد سوية
مع ظلال الأرواح..
آه! الظلال تقترن..
تتماهى..
آه! الظلال تبحث في الليالي
عن الأحزان والدموع!.

مختارات من أشعار الشاعر الإيراني



ترجمة: حيان محمد الحسن

شاعر ومترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

نيما يوشيج:

يعد الشاعر الإيراني نيما يوشيج واحداً من أهم مؤسسي الشعر الإيراني الحديث، واسمه الحقيقي علي نوري اسفندياري، ولد في 12 نوفمبر عام 1897 في قربة يوش في محافظة مازندران الشمالية الواقعة على ساحل بحر قزوين عام 1895 لعائلة تمتهن الزراعة والرعي وقد تعلم الشاعر في صغره فنون الرماية وركوب الخيل ودرس الابتدائية في قريته وبعد ذلك سافر إلى العاصمة طهران وتابع دراسته فيها وأتقن اللغة الفرنسية وعمل في وزارة المالية ولم يكن في تلك الفترة يحب العمل الوظيفي.

ففي عام 1921 أصدر أولى أعماله الشعرية (قصة مخطوفة اللون، دم بارد) وكان عمره آنذاك 23 عاماً وبعد، ذلك نشر ونظم القصائد ومنها قصيدة (أيها الليل) التي كتبها عام 1922 وكانت سبباً في شهرته ونجاحه الكبير،

بعد ذلك نشر الشاعر قصيدة (الأسطورة) التي كانت المحطة الأبرز في شعره والعلامة الفارقة في الشعر الإيراني الحر والذي عرف ذلك الوقت في إيران باسم (الشعر النيمائي) وقد نشرت هذه القصيدة في مجلة القرن العشرين.

وفي عام 1926 أصدر ديوان شعري بعنوان (عائلة الجندي).

ومما لا شك فيه أن استلهام نيما يوشيج شعره الحر من الأدب الفرنسي ولاسيما الشعر الفرنسي الذي أحسن توظيفه في اللغة الفارسية، جعله رائد الشعر الفارسي الحديث والعلامة الفارقة فيه.

توفي نيما يوشيج في العاصمة طهران بعد صراع مع مرض ذات الرئة في3 ديسمبر عام 1959 وبعد ذلك تم نقل رفاته إلى قريته يوش في مازندران حسب وصيته ودفن إلى جانب أخته.

للشاعر قصائد كثيرة نذكر منها على سبيل المثال (الحداد) و(الأسد) و(فقاعة) (الشهيد المفقود) (على الجدران المتهدمة) (خمسة عشر سنة مضت) (الزورق) (الرسالة) وأشهر قصائده (افسانه أو الأسطورة) وغيرها من عشرات القصائد الممتعة.

• أيها الناس

أيها الناس الجالسون
على شاطئ البحر
تضحكون فرحين
هناك شخص يلفظ أنفاسه
في الماء
هناك شخص يصارع الموت
في هذا البحر الثقيل والعميق
كما تعرفون
بينما أنتم تثملون فيه
بانتصاركم على العدو الوهميّ
حينما أنتم تتقاعسون
عن القيام بمساعدة عاجز
لتعطوا قوة إضافية

حينما تشدّون أحزمتكم
على خصوركم
ذلك الوقت... .
قولوا لي
شخص في الماء يفقد روحه
عبثاً
أيها الناس... ..
الجالسون على شاطئ البحر
وعلى بساطٍ لطيف
خبزكم على موائدكم
وثيابكم تزيّن أجسادكم
هناك شخص في الماء
يستغيث بكم
يضرب الموج العنيد
بيديه المتعبتين
فاغراً فمه
وعيون يفترسها الخوف
والرهبة
هو يرى ظلّكم من بعيد
يبتلع ماء البحر العميق الأزرق
ويشتد اضطرابه
وقلقه
يخرج من الماء
مرّة رأسه
ومرّة قدمه
أيها الناس... ..
هو من بعيدٍ بعيد
يتطلع إلى هذا العالم البائس
هو يرتقب موته
يصرخ مستغيثاً
وكلّه أمل
بمساعدةٍ ما
أيها الناس.....
الجالسون على الشاطئ
المستمتعون بالهدوء
الموج يضرب الشاطئ الساكن
يتبدّد على الرمل ثملاً مدهوشاً
ويعود مرّةً أخرى بالهدير
ومن بعيد تسمع الصرخة
يا أيها الناس....
ويعلو صوت الريح وصفيرها
ويتراخى صوت الغريق مع الريح
وفي المياه القريبة البعيدة
وتسمع الآذان أصداء استغاثاته
يا أيها الناس... ..

• ضوء القمر

يسطع ضوء القمر
واليراعات تتوهج
والنوم لا يفارق عين أحدٍ
من البشر لحظة واحدة
لكن...
حزني على النائمين
يسلبني النوم
كما يطرده من عيني الباكية
قلقاً هو الفجر
يساهرني
والصبح يريدني أن أبلغ
هؤلاء النائمين التعساء
بقدومه المبارك
لكن للأسف... .
ففي الخافق شوكة
تزيد مشقّة الرحيل
وغصن الوردة الغضّ الرقيق
الذي زرعته بالحب
وسقيته بالحب
للأسف... .
أحسّ بانكساره بأعماق صدري
مددت يدي المرتجفة
أتلمس باب الدخول
عند العتبة جلست
أنتظر عبثاً وبلا فائدة
العتبة والجدران تنهدم
وتسقط فوق رأسي
يسطع ضوء القمر
واليراعات تتوهج
ومن طريقٍ بعيد
تتوقف قدمان
رجل وحيد وفقير
على ظهره حقيبته
يده على الباب
وهو يقول في سرّه
إنّ حزني على النيّام
يسلب النوم
من عيني الباكية.

• الأسطورة

في الليل الحالك
المجنون الذي أودع قلبه
للألوان الهاربة
في خلوة الوادي البارد
جلس كساق عشبةٍ
آيلةٍ للذبول

يكتب قصة حزينة
وهو في حالة من القلق
قصة نطفة وجوده الدموي
إنه يحمل رسالة
من قلبٍ مكسور
قصة من خيالٍ قَلِقٍ
يا قلبي، قلبي، قلبي
أيها الطيّب النقيّ
فأنت مجبور أن تتحملني
مع كل طيبتك وقدرك
ودعواك
ماذا حصلت منك في النهاية
سوى دمعة على خدٍّ
من غمّ
آخر المطاف يا قلبي،
ماذا ارتأيت
حتى قطعت طريق نجاتي
أيها القلب الأعمى
كطير ضاع لحنه
من غصنٍ إلى غصن آخر
لتصبح مذلولاً عاجزاً
كان بإمكانك أيها القلب
أن تتحرّر
لو لم تنخدع بغدر الزمن
ما رأيته كان من صنيعك وحدك
تبحث كل لحظة عن طريق
وعن ذريعةٍ وعذر
لتعاديني ..
أيها الثّمل
حتّى في قمّة ثملك
وحزنك
تقع في حبّ الأسطورة
عالمٌ دائم الهروب منها
وهي كانت منسجمةً معك
ولم ترَ مبتلّاً
أفضل

• أيها الليل

أيها الليل المشؤوم والموحش
لمَ تؤجج في نفسي النار
فإمّا أن تفقأ لي عينيّ
وإمّا أن ترفع اللثام عن وجهي
أو أن تمزّق قلبي فأموت
فأنا قد مللت تكاليف الدهر
منذ زمنٍ بعيد
وعيناي تذرفان الدموع

باستمرار
فأنا شبعت من رؤية
هذا الدهر
فعمري قد ضاع
بحزنٍ وغمٍّ
فكيف سأقضي بقية عمري
فلا الحظ السيء يفارقني
وأنت أيها الليل
لا نهاية لك
إلى متى كل هذا العداء لي
أليس كافياً همّ الزمن
تقطّع قلبي وتسلبني الطمأنينة
في كل لحظة بأسلوب مخادع
كفى فقد صرتَ فتنةً صعبة
ما حكايتك معي
ليس هناك قصة مؤلمة مثلها
حسنٌ، ولكن يجب أن تتوجع
من الألم
وأن تبكي بحرقة
اكسر قلبي بالضياع
والألم
وكفَّ عن مهزلتك هذه

• مقطع من قصيدة الناقوس

على عجالة
كل صوت يحمل آلاف البشائر
مع هذه الأنفاس الرقيقة
اشتعال الناقوس المنادي في السّحر
لا شيء يجديه
فالقصة التي يحكيها
لا تحمل إلا الخير للناس
وأخباره الصباحية المفرحة اللطيفة
التي رسمت آلاف الصور
واستعارت سوادها من دمائنا
يكتب فوق صحيفته هذه
خطوطاً أخرى
وعلى ألحانه يقول
تلك الحسناء الجميلة
في مخدعها
من شدّة ولهها
تجدل الشوق
ومن الحديد قلائد



مختارات من شعر الشاعر الإسباني

لويس ثرنودا

ترجمة: علي إبراهيم أشقر

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

لويس ثرنودا: أحد شعراء جيل الـ /27/ في إسبانيا، الذي ضمّ كوكبة من الشعراء لا مثيل لها. ولد في إشبيلة عام 1902 وغادر إسبانيا عام 1938 منفيّاً إلى بريطانيا ومنها إلى الولايات المتحدة التي لبث فيها حتى عام 1947. ثمّ ارتحل إلى المكسيك حيث تُوفي عام 1963. من أهم مؤلفاته: الواقع والرغبات. وكمن ينتظر الفجر. مع ساعات معدودات. وله كتابات نثرية أيضاً.

مَسْقَطُ رأسي

هو الضوءُ ذاتُه ما فتح عينيّ
لطيفاً دافئاً كالحُلُم،
ومستقرّاً في ألوانٍ ناعمةٍ
فوق أشكال الأشياء النقيّة.

هو سحرُ تلك الأرضِ السهلة
المبسوطة كأنّها يدٌ مفتوحة
إلى حيثُ يُعلّق الليمونُ
فوق اليَنبوع ثمارَه بين الأغصان.

هو سياجُ ذلك الجدار العتيق الذي
تتفتّح عليه في المساء زهرةُ اللبلاب
الزرقاء،
والذي يعود إليه السنونو في الصيف
دائماً نحو عشّه القديم.

هو همْسُ الماء الذي يُغذّي
بموسيقاهُ الساحرةِ، بصمتٍ
أحلامَ الحياة التي لم تفسُد بعد
والمستقبلَ الذي ينتظر كأنّه صفحة
بيضاء.
كلُّ شيءٍ يعود إلى الذهن حيّاً مرّة
أخرى
وقد أصبح عصيّاً على كرّ الزمان.
وذكراه تخترقُ اليومَ
صدري كأنّها خنجرٌ حادّ متين.

وذلك الجذع الأخضرُ، منْ يقلعُ جذرَه؟
وذاك الحبُّ الأوّل، من يغلبُه؟
والحلمُ بك، وذكراك من ينساها؟
يا مسْقطَ رأسي أنت ليَ أكثر
ما ازددتُ عنك بُعداً.

الريح والنفس

الريحُ تهبّ من جهة
البحر بقوّة حتّى أصابتْ
أصواتُها البدائيّة سكونَ
الليلِ بالعدوى.

وحيداً في سريركِ
تسمعُها وهي تطرقُ

الزجاج بإلحاح، باكيةً
نادبة كضائعٍ لا مُعين له.

لكنْ، ليست هي ما يُبقيك
مُسهّداً، وإنّما هي قوّةٌ أخرى
حبيسةُ جسمك اليوم،
وكانت ريحاً حرّةً، فتذكّرْ.

أهويةٌ أخرى

« كيف سيكونُ حالُ تلك الأشجار؟»
سألتَ، وإليك الجواب:
ما تزال عاريةً، ومع ذلك هي جميلة
تحت قبّة السماء العريضة، في السهلِ
وعلى التلال التي تراها من النافذة.
هي أصدقاءٌ جُدُدٌ بانتظارِ
خروجك لتسيرَ معك.

وهناك في الدربِ على
ضِفّة البحيرة يصطفّ
الحورُ والأرز والبتولا
في مواجهةِ السُحبِ البيض
والحرّة، وتملأ أفقاً
يحتفي منذُ اللحظةِ الأولى
في نهايةِ هذا الشتاء، بقدوم الربيع.

لا شيء غريبٌ في ذلك، وإنّما هو
موافقٌ ومألوفٌ، وإن كنت
حديث العهد هنا؛ وبين هذه الجذوعِ
ستجدُ عالمك الوفيَّ الذي يطلبُ منك
ثقةً وحُبّاً، ويُعطيك من جهته
ضوءاً جديداً، ووحدةً مُلهِمة.

لا تنظرْ إلى الخلف وتابعْ
إلى حيثُ يسمح لك المصير.
أوَلا تسمع الآن في
الأهوية وعداً؟
لعلّه يُعلن مع الأوراق النابتة
عن وجودِه كما عن وجودك،
بموسيقى خفيّة ومسموعة.

يا صديقي المُحال.

إلى شاعر في المستقبل

أنا لا أفهمُ البشر. لبِثتُ سنين
وأنا أبحث عنهم. وأفِرّ منهم. لا مفرّ.
أوَلا أفهمهم؟ أم إنّي أفهمهم بإفراط؟
أنا أفهمهم أمواتاً في
الأسطورة بشكلٍ أفضل،
قبل أن يكونوا في هذه الأشكالِ
البيّنة من لحمٍ جافٍ وعظم،
وقد حطّمها فجأةً نابضٌ ضعيف
أدناه منها أحدُ الهواة. ثمّ أعودُ
منهم إلى الأحياء صديقاً قويّاً
وحيداً كمن يذهب من الينبوع
الخفيّ إلى النهر الذي يصبّ فيه خائراً.

وكما ترقدُ في يَنبوع بعيد، أشكالُ
الحياةِ، الممكنةُ في المستقبل
في نومٍ من غير أحلام باطلة وغير واعية،
ستحلمُ أنت حلمك،
وسْط الكائنات
التي ستكون ذات يومٍ،

أنا لا أفهمُ البشر،
لكنّ شيئاً ما في داخلي يُجيب
أنّي سأفهمُك بالشكل ذاتِه
الذي أفهم فيه
الدوابَّ وأوراق الشجر والحجارة
رفاقي الدائمين الصامتين الأوفياء.
كُلُّ ما في الحياة مسألةُ زمن،
زمن إيقاعُه لا يتوافقُ مهما
يطلْ ويعرُض وإيقاعاً آخرَ مسكيناً،
إيقاع زمننا البشريِّ القصير والضعيف.
لكنّي لا أحرِصُ على أن أكونَ مجهولاً
وسْط هذه الأجسامِ المعاصرةِ تقريباً
وتعيش بشكل مختلف عن جسمي،
من طينةٍ مجنونةٍ تصارعُ لتكونَ جناحاً
وتبلُغَ ذلك الجدارَ في الفضاء
الذي يفصِل أعوامي عن أعوامك القادمات.
أريد فقط أن تحُطّ ذراعي على ذراع صديق
وأن تشاطرَ عيونٌ أخرى ما تراه عيناي.
أنتَ لن تعرف بأيّ حبٍّ أبحثُ اليومَ
في هوّة الزمنِ القادم، البيضاءِ

عن ظلّ روحك لأتعلّم منها
أن أنظّم هوايَ طبقاً لمقياسٍ جديد.

أنا لا أستطيع أن أقول لك كم لبِثتُ
وأنا أكافحُ لكيلا تموتَ كلمتي
صامتةً معي وتصلَ إليك كصدى
أو كعاصفةٍ مررتَ بها
وكصوتٍ مُبهم تتذكّره في هدوء الهواء.
أنت لن تعرف كيف أكبح خوفي
لأجعلَ من صوتي شجاعةً
مُلقياً إلى النسيان بالكوارثِ الباطلة
التي تتكاثر فيما حولنا وتطأ
حياتنا بلذةٍ بلهاء،
الحياةَ التي ستعيشها، والتي عشتُها تقريباً،
لأنّي أستشعر في هذا البعد الإنساني
كم سيكون البشرُ القادمون لي،
وكم ستُعمر هذه الوحدةُ ذات يوم،
وإن يكنْ من دوني، برفاقٍ أنقياء على مثال صورتك.
وإذا كنتُ أرفضُ الحياةَ، فذلك لكي أجدَها بعدئذ
في ذاكرتك طبقاً لرغبتي.

فإذا ما تحرّر الإنسان في أيامٍ قادمات
من العالم البدائيّ، عالم الظلام والرعب الذي

رجعنا إليه، ويقودُه المصيرُ
نحو السِّفْر الذي ترقدُ فيه
أشعاري منسيّةً وتفتحه أنت،
فإنّي أعلم أنّك ستسمع صوتي يصل إليك،
صوت ليس من الحرف القديم، وإنّما من عمق كيانك
الحيّ برغبةٍ لا اسمَ لها تسيطر عليك.
فاسمعني وافهمني: ولربّما تتذكّر روحي
في يمبوسها شيئاً ما. حينئذ
ستجد أحلامي ورغباتي في ذاتِك
مسوِّغها آخر المطاف.
وسأكون قد عشت.

إطلالة على لورد بايرون

من الرومانسية إلى الرثاء



لمى قنطار

مترجمة من سورية

قد يكون الشاعر البريطاني لورد بايرون (1788-1824) غنياً عن التعريف لدى قرّاء الأدب في العالم العربي، فمن المعروف أنه أحد روّاد الحركة الشعرية الرومانتيكية في القرن التاسع عشر، وهو الشاعر الجامح الذي اجتاحت حياته العديد من الأحداث حتى وفاته في اليونان في الـ 36 من العمر أثناء دعمه لثورة اليونانيين ضد احتلال الدولة العثمانية. تحمل قصائده العذبة مفارقاتٍ عدّة لا تزال تتجلّى حتى هذا الوقت وتدعو القارئ والباحث عن الحقيقة للتأمّل والسؤال ثم السبر والمقارنة.

وفي شعره تضجُّ العاطفة الرومانسية الرقيقة التي تتمازج مع لوعةٍ على المحبوبة بينما تعكس بعض قصائده نقمةً على المجتمع وأسفاً على الذات سواءً حيال ظروف حياته أو حيال هواه وصدٍّ محبوبته له كما نرى بوضوحٍ أسفه على ذاته في هذه القصيدة التي كتبها سنة 1812 تحت عنوان (Again Deceived! Again Betrayed! - مخدوعٌ ثانيةً! مغدورٌ ثانيةً!):

مخدوعٌ ثانيةً! مغدورٌ ثانيةً!
في الرجولةِ كما في الصِّبا
مُغَفَّلُ كلِّ فتاةٍ باسمةٍ
مثل الحقيقةِ قالت كَذِبا

حقاً، ثمناً غالياً الدرسُ اقتَضى
كُلاً من الماضي والحاضرْ
ما لعشرينَ مَرّةٍ لَقَّنَهُ الهوى
كان يجبُ أن نتعلّمهُ في الآخرْ

على التوالي خادعون أو مخدوعونْ
تجولُ العاطفةُ النَّزْوى
إمّا بأكثر مَن صَدّقناهنَّ مخدوعونْ
أو نحنُ هاجرينَ التي تهوى

آه أنتِ! يا مَن لقلبي أن ينزف لكِ
ومنكِ ينبعُ هذا الوَلَهْ
حُبّاً صادقاً حقّاً كان حُبُّكِ
وبأجنحتِهِ قد أثبَتَهْ

أجـنـحـتُـهُ، إن تـنـازَل لـيـبـقـى،
اســتـعـارتـهـا فـقـط مـا أبـغـي
أتـمـنّى لـو حُـبّـكِ الـيـومَ يـبـقـى
كي يــطـيـر غــداً مـع حُــبّـي

ويجسّد بايرون أيضاً الرومانسية الشعرية في القصيدة التالية (To Anne - إلى آن) التي كتبها سنة 1807 حيث يبث عواطفه ولواعجه لمحبوبته بأرق وأسمى العبارات:

لا تقولي يا آنَ الرقـيقةَ أنَّ الأقدارَ قـضتْ
بأن القـلب الذي عشقـكِ سـيَودُّ الانفصالْ
فهـذي الأقـدارُ كانـت حـقـاً الأقسى معـي
كي تـردّني أبــداً عـن الهـوى والجـمـالْ

قطـوبكِ وحـده القدرُ أيتها الفـتاة العـذبـةْ
الذي يأمرني بالكَفِّ عن شَغَـفِ الإعجاب
والـذي يُـطـيـح بكـلِّ أمـلٍ و كـلِّ أُمـنـيـةْ
حـتى تـردّني الـبَـسَـماتُ للنـشـوةِ ثـانـيـةْ

كما يتشابكُ اللبلابُ والسنديانُ في الغابةْ
ولا بُــدَّ لهَـيـاج الإعـصار أن يـجـوّيـها
فإن حبّي وحياتي قد صممتهما الطبـيعـةْ
كي يُـزهِـرا مُـتـمـاثِـلا أو يـنـدثـرا ســويّةْ

فلا تقولي يا آنَ الرقيقة أنَّ الأقدارَ قضتْ
بأن يـؤدّي عـاشـقـكِ الوداعَ الأخـيـرَ لـكِ
فحتى يُـحـتّـم الـقـدر أن يـنـفـطـرَ صـدرُه
فإن روحـه وتجـربـتـه تـرتـكـزان عـلـيـكِ

وقد كتب بايرون الشعر القصصي وأجاده، كما في مطوّلته (أسفار تشايلد هارولد)، وكذلك المطوّلة الأكثر شهرة (دون جوان)، إضافةً إلى عددٍ من الحكايات الشرقية (The Oriental Tales) التي تنبثق منها شخصية النذل البايروني وهو بطل الحكاية الذي قد يكون ارتكب «ألف جريمةٍ وفضيلةٍ واحدة» كما يقول بايرون في حكايته الشرقية الشهيرة (The Corsair - القرصان) التي كتبها سنة 1814. أما هذه الفضيلة الوحيدة فهي بالطبع فضيلة الحب، فالنذل البايروني القرصان (كونراد) يحب زوجته النائية (ميدورا) التي حاولت عبثاً إقناعه بألا يغير على الباشا (سيّد)، لكنه مضى قدماً وأغار عليه وأخذ غنائمه وجاريته (جلنار) التي هربت معه طوعاً. لكن (ميدورا) النائية تظنّ أن (كونراد) قد قُتِل فينفطر فؤادها وتنشد له المقاطع الرومانسية التالية قبل أن تموت حزناً، فلا تطلب منه سوى دمعة على قبرها:

يعـيـشُ ذاكَ السرُّ الرقـيـقُ في أعـمـاقِ روحي
وحــيــــداً لا يـــرى الـــنـــور أبـــــداً
إلاّ حـيـن يـفـيـضُ فـؤادي مُـسـتـجـيـبـاً لـفـؤادكَ
ثـــمَّ يــرتـعـــشُ لـيـســكـنَ ثـــانـــيـــةً

* * * *

هـنـاكَ فـي صَـمـيـمِهِ، يـقـبـعُ قـنـديـلٌ كـئـيـبٌ
يحرقُ اللهبَ الوئيـدَ - سُرمديّاً دون أن يُـرَى

فــلا تــخــمــدهُ ظُــلــمــةُ الــيــأسِ
رغمَ وَهنِ شعاعهِ أكثرَ من أيِّ وقتٍ مضى
* * * *

اذكــرنــي - آه ! لا تـمـرَّ بـجـوارِ قــبــري
دونَ فِــكــرٍ هــنــاكَ تــركــنُ آثــارهْ
فـالألـمُ الـوحـيـدُ الـذي لا يـقـوَ عـلـيه صـدري
هــو أن يـلـقــى فـي صـدركَ نـسـيـانَـهْ
* * * *

أثـيـري - وَهـنـي - إسـمـعْ آخـر نـبـراتـي
الحـزنُ على المـوتى لا تُـنـكرهُ الفـضـيـلةُ أبـداً
فامنحـني إذاً أقـصى ما طلـبـتهُ يـوماً - دمـعـة
مكافأةً أولى وأخيرة ووحيدة لحبٍّ كبيرٍ جداً!

ولبايرون مَراثٍ عدّة منها مرثاته للشاعر الإنكليزي جون كيتس الذي توفي في ريعان الشباب، وصولاً إلى قصيدةٍ كتبها في رثاء كلبه بعد موته. ومن هذه المراثي التي يندر ترجمتها إلى اللغة العربية قصيدةٌ كتبها بعد عودته إلى بريطانيا سنة 1811 ليكتشف وفاة صديقه الحميم (جون إيديلستون)، فرثاه تحت الاسم المؤنث (ثايرزا) في القصيدة التالية التي عنوانها (Away, away, ye notes of woe! - اغربي يا أنغام البلاء):

اغرُبي يا أنغامَ البلاء بعـيداً!
واصمت أيها اللحن الذي طـابَ يوماً
أو أني سأولّي من هـنا حـتـماً

فلا أجرؤ على الثقة بتلك الترانيم ثانيةً
إنها تحدثني عن أيامٍ أكثر إشراقاً
أمّا الآنَ هَدِّن الأوتارَ، فَيَا أسفاً!
ما عليَّ التفكيرُ و لا التأمُّلُ أيضاً
بما أنا عليه و ما كـنتُه قـبلاً

الصوتُ الذي كان يبعثُ الترانيمَ شجيّةً
قد أُسكتَ فوَلّت كلُّ فتنتها تماماً
والآن تُـردِّدُ أكثر أنغامها رقَّةً
على الراحلةِ مرثاةً و ترتيلةً!
أجل ثايرزا! إنها تـتـنفـسُ بـكِ
يا رماداً حبيباً إن كنتِ رماداً
و كلُّ ما كان من قبل تناغـماً
باتَ على قلبيَ الأكثر نشازاً!

سكَنَ كل شيءٍ و لكنْ في أذني
تتردّدُ تراجيعُ أذكرها جيداً
أسمعُ صوتاً ما كنتُ لأسمعهُ
صوتاً قد يكون الآنَ كامداً
لكنه سيثيرُ روحيَ المرتابة طويلاً
ويسرى في الكرى جَرسه رهيفاً
إلى أن يصحوَ الوعيُ عـبثاً
ليصغيَ، فيكونُ الحلمُ مُوَلِّياً

أيا ثايرزا العذبةَ، كأنكِ تستيقظين من النومِ
إنما تشبهين الآنَ حلماً جميلاً
كنجمةٍ ارتعشتِ فوق اليَمِّ
ثم حجبتِ عن الأرضِ شعاعاً رقيقاً
لكن مَن عليه في درب الحياة الموحِشِ
أن يعـبـرَ و السماءُ تكتسي غضباً
سوف يرثي طويلاً للشعاع المتلاشي
و الذي نثر فوق دربه سروراً

قال يوهان فولفغانغ غوته عن بايرون بأنه أعظم عبقريّ في القرن وبأنه عبرّ عن كل ما شعر به ممّا جعله في صراعٍ دائمٍ مع العالم. أما فيودور دوستويفسكي فقد كتب بأن الظاهرة البايرونية كانت كبيرة ومقدّسة وتشكّل ضرورةً لحياة الشعب الأوروبي وللإنسانية كلها. وقد امتد تأثير الشعر والفكر البايروني في أوروبا كلّها، وبدأ ينتقل إلى العالم العربي في مطلع القرن العشرين ليترك بصمته في أدبيّات عصر النهضة العربية. وكان العديد من أقطاب الحركة الرومانتيكية في الشعر العربي من بين الذين تأثروا ببايرون أمثال ابراهيم ناجي وعبد الرحمن شكري وعباس محمود العقاد وابراهيم المازني وأحمد زكي أبو شادي وأحمد رامي والياس أبو شبكة، وكان هؤلاء يطلعون على الأدب البايروني بلغته الأصلية أو من خلال ترجمات فرنسية. وقد ظهر أثر بايرون في مقالاتهم النقدية حيث كانوا يقتبسون الشاعر في دعواتهم إلى الرومانسية الشعرية والتحرر من قيود الكلاسيكية والنيوكلاسيكية من خلال تقديم قيم شعرية جديدة تتغنى بالروح الرومانسية والذات والخيال وتحتكم إلى العاطفة وليس العقل، وتدعو لاستبدال التقاليد الشعرية القديمة بأشكال شعرية جديدة أكثر مرونة. فقد كانوا يعبرون عن إعجابهم الكبير بموهبة بايرون الفذة وجماليات أدبه وقدرته على التعبير

ونبرته القوية في الشعر. وقد ألهمهم بايرون في قصائدهم، ليس فقط بشعره الرومانسي، بل وأيضاً بفكره الميتافيزيقي وقصائده عن الحرية وحكاياته الشرقية. كان الياس أبو شبكة يقرأ حكاية (القرصان) بالفرنسية، وتأثّر المازني وشكري برومانسية بايرون وبمسرحياته الميتافيزيقية (مانفريد) و(كين) اللذين كان لهما أثراً في أشعارهما عن الحياة والوجود كما في قصيدة (الأقدار) للمازني، وغيرها من القصائد.

قال عبد الرحمن شكري بأن بايرون قد علّمه كيف ينشد الحرية ولكن على طريقة الشاعر وليس السياسي، كما واحتفى بموهبة بايرون الشعرية في القصيدة التالية التي يخاطبه فيها قائلاً:

تقول قولاً فتذري الدمع من شجنٍ كأن قلبك مدلولٌ على العبرِ
ألبسته من سواد الحزنِ ضافيةً فخلتها من سواد القلب والبصرِ
فكرٌ كأن ملاك الوحي يُسعده موكلٌ بصروف الدهرِ والغيرِ
إذا ظفرت بمعنى كان موقعُه ألذَّ من وقعات النجح والظفرِ
قد اجتبيتَ من الآراءِ أشرفها حتى كأنك معنى الصدق في الخبرِ!



حياة رجل

قصة يابانية من تأليف: Hirabayashi Taiko

هيراباياشي تايكو

ترجمها بالإنكليزية: جورج سايتو George Saito

ترجمة: د.إبراهيم يحيى شهابي

مترجم وباحث من فلسطين مقيم في سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

مقدمة:

يعد مولد هيراباياشي تايكو في ناغانو بريفيكتشر(Nagano Prefecture) ذا أهمية كبيرة في حياتها الأدبية، إذ سرعان ما عانت الأسرة التي ولدت فيها في العام 1905 ظروفا صعبة، فعرفت السيدة هيراباشي قلق الحياة وتقلباتها منذ طفولتها المبكرة. تشتهر ناغانو بيرفيكتشر الواقعة في منطقة جبلية وسط اليابان بجمالها الجذاب وباستقلاليتها وبكونها مهد عدد من القادة المثقفين والأدباء في اليابان الحديثة.

يبدو أن السيدة هيراباشي قد غفلت عن جمال وطنها الأم وهدوء معالمه في أعمالها التي صدرت قبل الحرب، ربما بسبب ذكرياتها المريرة.

كان جدها يدير مصنع حرير ويحيا حياة نشيطة بوصفه سياسياً محافظاً. لكنه بدّد ممتلكاته كلها وتحول إلى مجرد مزارع صغير.

استطاعت هيراباياشي الانتساب إلى المدرسة الثانوية من دون إذن والديها وذلك بفضل تقدمها إلى امتحان القبول ونجاحها وحصولها على المرتبة الأولى، أما إخوتها وأخواتها كلهم فقد تخرجوا فقط في المدارس الابتدائية. لذلك سمح لها والدها بمتابعة دراستها العليا. كرست نفسها في المرحلة الثانوية لقراءة أعمال المؤلفين الروس، وأعمال الكتاب والمفكرين الاشتراكيين. وبعد تخرجها في المدرسة الثانوية ذهبت إلى طوكيو حيث عملت لوقت قصير عاملة في مقسم الهاتف. ثم شغلت وظائف مختلفة إذ عملت نادلة لمدة من الزمن، كما عملت خادمة. والتحقت في ذلك الوقت بمجموعة من الفوضويين الثوريين.

كان اهتمامها منذ شبابها، منصباً على الكتابة وحصلت على دخل من كتابة قصص أسطورية وبوليسية. وفازت روايتها «To Mock» بجائزة المسابقة التي رعاها أوساكا أساهي شيمبون (Osaka Asahi Shimbun) في العام 1927. وتوطدت شهرتها بوصفها كاتبة بروليتارية بفضل نشر سيرتها الذاتية في المشفى الخيري. كما تعززت شهرتها بسبب خبراتها في منشوريا.

إن انهيار الأدب اليساري بعد تلك المرحلة ونشوب الحرب اليابانية ـ الصينية في العام 1937 أدخلها في ضائقة مالية. قضت ثماني سنوات طريحة الفراش إثر إصابتها بمرض خطير. ومع ذلك عادت إلى الكتابة بعد انتهاء الحرب متجاوزة، هذه المرّة، الوعي الطبقي واتجهت نحو القضايا الإنسانية. وأظهرت في عملها «أغنية للعالم السفلي» المتعلق بحياة المقامرين مهارة ناضجة ورؤية واسعة.

أما هذه القصة التي عنوانها باليابانية (Hito no Inochi) / «حياة رجل» بالعربية فقد نشرت لأول مرة في العام 1950 عندما كانت الكاتبة في الخامسة والأربعين من العمر. وتمثل هذه القصة أعمال هيراباياشي في مرحلة ما بعد الحرب.

******

أتساءل إن كانت كلمة «تحوُّل» أو «هداية» هي الكلمة التي يمكن أن يستخدمها المرء. فأنا نفسي خبرت نوعاً من التحول أو الهداية إن لم يكن مثل هذا المصطلح مثيراً للضحك. كنا نتحدث عن أمر آخر عندما قال ذلك «سي»(Sei) أحد أعضاء العصبة العمالية السابقين.

«ماذا؟»

بدأ سي يروي حكايته متردداً بعد أن لاحظ دهشتي. كان قد احتفظ بحكايته هذه، سراً، على ما يبدو، زمناً طويلاً على الرغم من أنها تبدو طبيعية جداً أثناء روايتها.

* * *

اسمحوا لي الآن أن أروي لكم الحكاية بطريقتي الخاصة. فإن لم تفهموا أي نوع من الناس أنا فلن يكون للحكاية معنى كبير.

كان ذلك لما بدأت الأمور تسوء في اليابان أثناء الحرب الباسيفيكية، وبدأت حياة الناس تزداد تدهوراً بسبب الخدمة العسكرية الإلزامية وأعمال السخرة. أما أنا فكنت سجيناً لمدة سنة تقريباً في سوغامو(Sugamo) مُدان بجريمة قتل.

طعنت زميلاً لي اسمه شيدا (Shida) بسكين في ربيع السنة الماضية. كان شيدا يدير فندقاً صغيراً في توغوشي ـجينزا (Togoshi-Ginza). وكان لدي سببان لقتله. ولكني لا أعرف حتى اليوم أيهما الذي دفعني للقتل.

الشرطة ومكتب الوكيل العام كلهم مقتنعون أني تخلصت من شيدا لوضع حد لنفوذه في مقاطعة إيبارا(Ebara) وبالتالي لأعزز سلطة عصابة كاواناكا (Kawanaka). كان زعيمي كاواناكا عجوزاً في الثمانين من العمر. فإذا ما أُخذت هذه الحقيقة في الإعتبار، فإنه لا بد لي، بوصفي صاحب السلطة الواقعية في عصابة كاواناكا، من قتل شيدا لكي أوسع نفوذي في العصابة. لم يجانب هذا الإفتراض الحقيقة كثيراً.

ولأكون صادقاً، هناك أمر آخر، هو أنه كان في الفندق الذي يديره شيدا امرأة وقعت في حبها، اسمها ماشيكو (Machico). وجهها جذّاب ومزاجها لطيف. وعندما كان الزعيم يكلفني بهمة كانت هي التي تقوم على خدمتي وسكب النبيذ

لي.
انجذبت إلى هذه المرأة من غير أن أدرك، ووجدت نفسي أتحدث إليها بحب وتودد. بيد أني لم أضع يدي عليها قط ولم أطلب منها الزواج مني إطلاقاً. ربما لأني لست من النوع الذي يقع في الحب بصورة عمياء.
ثم علمت، صدفة، أن ماشيكو هي عشيقة شيدا. فشعرت أنها خانتني فتولّد عندي غضب جامح على شيدا الذي ليس لدي سبب يجعلني أكرهه أو أنفر منه.
وفي ليلة دهماء، بعد وقت قصير من معرفتي علاقة ماشيكو بشيدا، ناديت الأخير إلى خارج المطبخ حيث كنت أختبئ خلف حاوية قمامة كبيرة وطعنته بسكين طعنة واحدة أودت بحياته.
وكما هو مألوف سلمت نفسي إلى الشرطة مدعيا أن شيدا خان العقيدة خيانة لا تغتفر. والمعروف أن المجرم، أثناء حروب العصابات، لايحكم بأكثر من سجن لمدة خمس سنوات أو ست حتى ولو أدين بجريمة قتل. ولكن الزمن كان رديئاً إذ انكشفت محاولاتي لتلافي الحكم، كما أن سجلي العدلي لم يساعدني.
في الجلسة الأولى من المحاكمة، صدر بحقي حكم بالسجن لمدة أحد عشر عاماً مع الأشغال الشاقة. فاستأنفت الحكم، كالعادة، ولكن بسبب عدم اكتراث المحامي الذي وكلته، أصدرت محكمة أعلى حكما بسجني عشر سنوات، وهو حكم ليس أفضل من سابقه بكثير.
من الطبيعي أن أستأنف إلى محكمة أعلى، ولكن نفاد صبري وتعبي الذي لا يطاق واشمئزازي من أن يدافع كاواناكا عني، قررت، في لحظة من لحظات حماقة الشباب، أن أقبل الحكم.
كان ذلك في اليوم التالي لصدور الحكم. كان وقت الإفطار قد انتهى، وكان انتباهي متجها بصورة غامضة إلى ما يجري في الخارج وراء باب زنزانتي.
يبدأ الصباح في السجن بصوت الحارس المرتفع: «زيارة المرضى! إفطار!؛ زيارة المرضى! إفطار!»
إضافة إلى الأصوات المختلفة للمارين بجانب الزنزانة. استغرقت شهرين تقريباً

من حياتي في الزنزانة حتى استطعت أن أميّز هذه العبارات مما يبدو دمدمة غير مفهومة. واستغرقت مدة لا تقل عن ذلك حتى أدركت أن الشخص الدمث ذا الثوب الأبيض والذي ينادي: «حلويات، مجلات» والذي يبدو كبائع متجول يمشي بجانبه سجين موثوق يدفع عربة ليس سوى حارس من حراس السجن.

لا بد وأن هذا الشخص يعمل في السجن على أساس النسبة المئوية، فهو ماهر في البيع القسري. لقد ابتكرت جمعية السجن التي كانت تضع صحيفة في السجن اسمها «الإنسان» هذا العمل للحراس كي يعوضوا رواتبهم الضئيلة.

وكان المرء يسمع بين الفينة والأخرى صيحة «أفرك تلك اللحية». إذ كان على السجناء، بعد أن يسكب الماء البارد كالجليد على لحاهم أن يفركوها بقوة. ثم يأتي دور الحلاقة. كانت تتم عملية الحلاقة ببساطة بالغة وبسرعة فائقة، فلم تكن تستدعي أكثر من ثلاث أو أربع ضربات بآلة مثلومة اسمها شفرة، إذ تُمرّر هذه الآلة على كل جانب من جانبي الوجه وتحت الأنف وتحت الذقن مرة واحدة فقط. من البديهي ألا تكون مثل هذه الحلاقة سوى عملية تعذيب قصيرة المدة.

وفي صبيحة يوم من الأيام طرق مسمعي صوت كنت أنتظره بفارغ الصبر. إنه صوت خطوات الحارس الذي وقف عند باب زنزانتي وقال:

«رقم 178، هل أنت جاهز لتغيير الزنزانة؟»

«نعم سيدي، أنا جاهز.»

جاء جوابي بنبرة شبابية، عندما ألقيت نظرة على الصرّة (البقجة) التي تحتوي على حاجياتي الشخصية. جرت العادة أن ينقل السجناء الذين صدر بحقهم حكم من المحكمة الابتدائية، ما عدا السجناء السياسيين، من الحجز الإنفرادي إلى حجز جماعي. من الصعب أن يتخيل المرء دلالة تغيير مكان الحجز عند شاب ذي نزعة اجتماعية وألف العيش مع الناس مثلي بعد معاناته من الحبس الإنفرادي.

كانت حاجياتي الدنيوية التي اشتريتها منذ أن أتيت إلى هنا ملفوفة بقطعة قماش خضراء مطرزة بزخارف عربية. تتألف هذه الحاجيات من مرآة وقطعة صابون ومعجون أسنان وفرشاة أسنان وبعض الألبسة الداخلية ومجلدين عن حياة

هايديوشي (Hideyoshi) وثلاث رسالات من ماشيكو. اختطفت القجة وخرجت من الزنزانة فور انفتاح بابها الثقيل. وما أن غادرت المكان الذي مكثت فيه سنة كاملة حتى أخذت تلمع في ذهني ذكريات الكرب والندم والغضب والاستفزاز الذي كنت أتنفسه في هواء هذه الزنزانة. وبشيء من الشعور بالوعي غير المألوف، بالكبرياء الإنسانية كنت أسخر من حالتي ولكني، في واقع الأمر، كنت أغرق في خضم كوابيس ليلية مرعبة يوقظني منها حارس السجن.

غادرت الزنزانة الإنفرادية في الطابق الثاني من الكتلة السادسة، لابساً صندلاً مصنوعاً من قش، إلى زنزانة جماعية في الكتلة الخامسة التي كانت امتداداً للكتلة السادسة في الطابق الثاني نفسه. فتح الحارس باب الزنزانة الكبيرة وقال، «رجل جديد».

دخلت الزنزانة لدى النطق بهاتن الكلمتين. وهكذا أصبحت من الآن فصاعداً واحداً من نزلاء هذه الزنزانة التي حجمها 12X15 قدماً. كان على جانبي الممر المكسو بالخشب بعرض قدمين والذي يصل بين المدخل وآخر الزنزانة أربع حصائر على كل جانب.

وفي نهاية الممشى يوجد صندوق مستند إلى الحائط للأشياء الشخصية، وبجانبه تواليت ذو جدار زجاجي، وفوقه نافذة تطل على حديقة في باحة السجن. وكان على كل حصيرة في كل جانب رجل يقعي بطريقته الخاصة.

عرفت على الفور أن الرجل الخمسيني المقعي على حصيرته بجانب الباب هو زعيم الزنزانة. وليست هذه هي المرة الأولى التي أعرف ذلك لدى دخولي مثل هذا المكان. لم أضع وقتاً في التوجه إليه محيياً إياه تحية الإحترام المألوفة.

صدر عن الرجل صوت أشبه بقباع الخنزير لا يكاد يسمع، وأشاح بوجهه الشاحب جانبا. أزعجني مظهره، وشعرت في تلك اللحظة باشمئزاز عميق تجاه هذا الرجل الذي، أفترض، أنه ليس أكثر من مجرم، وأنه لا يأبه بي.

كانت أفكاري واضحة في نظرتي الغاضبة التي رشقت بها هذا العجوز، إذ كنت أقول في نفسي: « من الأفضل ألا أرتكب خطأ مع هذا الرجل الماثل أمامي. فهو

هنا لأنه ارتكب جريمة قتل ويختلف عن اللصوص الجبناء الذين يجدهم المرء هنا، ومن الأفضل ألا أسخر منه.»

لم يلحظ هذا العجوز الشاب المراهق العشريني ذوالنظرة البرّاقة الظاهرة في عينيه. كان العجوز يلقي بنظرات سريعة قلقة متعطشة هنا وهناك في الفراغ. اجتاحتني رجفة لما رأيت عينيه الجائعتين التواقتين لإيجاد بقعة تستقران عليها. ومع ذلك لم تتابع أفكاري العشوائية ذلك الإنطباع إلى حد كبير، ولم يستغرق تفكيري سوى برهة قصيرة. «ما أغرب هؤلاء الناس الموجودين في هذا العالم!»

وبمناسبة الحديث عن غريبي الأطوار أذكر أنه كان هناك شخص آخر في تلك الزنزانة. كان في الخامسة والثلاثين من العمر. يبدو أنه حسن التربية ومفكر. كان هذا الفتى منشغلا، منذ أن دخلت الزنزانة إلى وقت الغداء الذي يدل على اقترابه صوت عجلات عربة الوجبات والذي يسمع من بعيد وهي تسير على سكة حديد، بتلميع غطاء صندوق أدواته المطبخية بخرقة وسخة. لم يتوقف لحظة واحدة. وكانت الخرقة تصدر صريراً غريباً وهو يمسح بها الغطاء.

كانت صناديق الأواني المطبخية هذه تدهن بلون بني إلى أن اندلعت الحرب. أما الآن فهي مصنوعة من خشب غير مطلي بأي شيء وذلك بسبب الوضع الخطير أثناء الحرب. تابع هذا المفكر صقل غطاء صندوقه الذي أصبح لونه رمادياً لكثرة ما تشرّب من الماء من غير أن يرفع بصره لحظة إلى أية جهة أخرى. استمر بعمله على الرغم من أن الغطاء صار يلمع. وسرعان ما سمعت أصوات صادرة عن الزنزانات المجاورة أثناء قيام السجين الموثوق بتوزيع وجبات الغداء على السجناء الذين شرعوا بترتيب صناديقهم على الجدار المكسو بالخشب وإخراج أطباقهم وقصعاتهم والإبتهاج باد على وجوههم.

عندما سجنت من قبل هنا كانت القصعات والأطباق مصنوعة من ألمنيوم ولكن الأواني المطبخية المعدنية حُوّلت للقوات المسلحة، ولهذا نأكل الآن في أوان من الفخار الصيني (قصعات وأطباق كبيرة وصغيرة لا مثيل لها) اشتراها السجناء من جناح كشك المبيعات في السجن. لم يعد في هذا الجناح اليوم، بالطبع، مثل

هذه الأشياء للبيع. فالآنية التي استخدمها السجناء السابقون قد استهلكت وصارت عتيقة جدا. فكان منها المشروخ، وبعضها كسرت منه شظية، وبعضها صغير وبعضها كبير. ومن المحزن أن المرء يمكن أن يرى، حتى في السجن، دليلاً على أن الحكومة تعاني من أوقات عصيبة.

لما سكب الحساء بالمغرفة، ظُلم ذوو القصعات الصغيرة. وكان ذوو البصيرة يقدمون وجباتهم كاملة لمن سيغادرون السجن قريبا مدركين أن هؤلاء سوف يتركون قصعاتهم الكبيرة لهم. أما الذين لا يستطيعون التخلي عن كامل وجباتهم فيقبلون قصعة صغيرة وبذلك يتكبدون خسارة في كل وجبة.

ولما فُتح باب الزنزانة من الخارج، جأر زعيم الزنزانة قائلاً:

«غطاء» فيرد أحدهم رافعاً غطاء صندوقه قائلاً:

«ها هو ذا».

«قذر! مقرف!»

التفتُّ إلى هذا الصوت المختلف وتعليقه اللاذع.» رأيت السجين المفكّر يرفع غطاءه اللامع. أخذه الزعيم من غير أن ينبس ببنت شفه. استخدمه كصينية وأخذ يضع عليه قصعة كل رجل، الواحدة تلو الأخرى، ثم يرفعها. فيغرف السجين الموثوق الرز من دلو بأداة خشبية مدوّرة شبيهة بمغرفة، وبعد أن يسوي الرز براحة يده يضعه في القصعة. كان الرز مخلوطاً بالشعير وفول الصويا.

لاحظت أن الحارس المرافق للسجين الموثوق قد ابتعد حوالي ياردتين ونظر في اتجاه آخر متجاهلاً دخول ثلاث وجبات غداء إضافية إلى الزنزانة أثناء التفاتته القصيرة هذه.

«حسناً، حصل زعيم الزنزانة على قليل من الدعم». ولما خطرت لي هذه الفكرة ألقيت نظرة أخرى على هذا الزميل. كان المفكر يجلس بجانبه مشغولاً، والرضا باد على محياه، يكشط حبات أرز من زاوية غطاء صندوقه حيث وقعت ثم التهمها دفعة واحدة.

آه! لقد فهمت الآن ! لكي يحصل هذا الرجل على حبات الرز هذه، ينبغي أن ينهمك

في صقل غطاء صندوقه الذي يضع فيه آنيته المطبخية لكي يكون أكثر لمعاناً من أغطية الصناديق الأخرى. لم يكن ذلك سخرية بوجه خاص، ولا هو بالأمر الجاد أيضا، بل كان أمراً اعتياديا هنا، لذا، لم يؤثر فيّ أكثر من لمسة هواء.

وبينما جالت أفكاري هكذا، كان السجين الموثوق في مدخل الزنزانة يسلّم آخر وجبة غداء. إنها وجبتي. قال الحارس ملقياً نظرة سريعة على دفتره الخاص بالملاحظات، ثم محدقاً في ظلام الزنزانة مشيراً إليّ بذقنه:

«رقم 178. أنت؟» فأجبت:

«نعم، سيدي، آسف لإزعاجك، سيدي.»

وبعد أن يصمت على إيصال استلام الوجبة، أغلق الحارس الباب الثقيل وتبع السجين الموثوق إلى الزنزانة التالية.

جلس زعيم الزنزانة الذي استلم وجبة غدائي من الحارس ووضعها بعض الوقت على حضنه ممتعاً ناظريه ببياض حبات الرز. ثم أخذت عيناه الظمآنتان تنظران هنا وهناك، ثم قال:

«تبدو وجبة جيدة. سأحتفظ بها لنفسي».

وما أن نطق هذه الكلمات حتى نهض ليضع الوجبة مع حاجياته الخاصة به. فأخذت أرشقه بالشتائم قائلاً:

«هاي! ما الذي تفعله؟! من تظنني؟! ولكني تذكرت أن لهذا السجين شيئاً من النفوذ فغيرت لهجتي، قائلاً: «بالطبع لو كنت سأخرج من هنا في ستة أشهر أو سنة لما اكترثت بما أعطيه لك من وجبة جيدة تأكلها، ولكن بما أنني سأبقى في هذا الجحر عشر سنوات.....»

بدا وكأنني أتكلم مع نفسي. أثارت كلماتي، على ما يبدو شيئاً من العطف، ولكنها في الواقع جعلت السجناء يعرفون أني ذو سجل إجرامي كبير. لم أر في وجوههم أية علامة ذعر. فخطر لي، مدفوعاً برغبتي لأن أكون متميزاً، أنه ينبغي إذلال هذا العجوز منذ البداية. كنت مدركاً لكل كلمة قلتها ولكل حركة أبديتها بما في ذلك حركات عينيّ.

أرعدت وأزبدت ولكني لم أحدث أي أثر على هذا الرجل. أخذ وجبتي ووضعها مع أغراضه الخاصة. فصرخت فيه:

«عليك اللعنة! ألا تفهم ما أريد أن أقوله لك؟»

اجتاحتني نوبة جامحة من الغضب فلكمت زعيم الزنزانة من الخلف لكمة ألقته أرضاً. أحسست من خلال معطفه القذر، وهو الثوب الخارجي الوحيد الذي يرتديه، أن ظهره النحيل أشبه بقطعة من الخشب.

وبسبب هذا الشجار، كنت آخر من تناول طعام الغداء. وما أن انتهيت حتى دعي زعيم الزنزانة إلى الخارج لممارسة الرياضة.

لم أضع وقتاً، بل سرعان ما سألت سجيناً قريباً مني يبدو أنه في الأربعين من العمر عن هذا العجوز قائلاً:

«إنه غريب الأطوار. ما سبب وجوده هنا؟»

«محكوم بالإعدام.» هكذا قال رجلان آخران وقد توجها نحوي مفتخرين بأنهما كشفا لي أمراً سيدهشني.

أومأت برأسي وقلت: «هكذا إذا، محكوم بالإعدام. « لكن هذه المعلومة جعلتني أفكر، وجعلت وجهي يشحب قليلاً، بلا شك. فسألت:

«ماذا فعل؟» فأجابني السجين الأربعيني، لافظاً كل كلمة بتأن وتأكيد:

«قائمة طويلة: سرقة، اغتصاب، قتل، فحش عام.»

كانت طريقته في التعبير تدل على أن من كان حكمهم خفيفا يحترمون الأقدم منهم في السجن. فسألت:

«هل هو حكم قطعي؟»

«نعم. لقد مضى وقت منذ أن رُفض استئنافه. والآن، يمكن أن ينفذ الحكم فيه في أي يوم. إذ من المفروض، كما ترى، أن ينفذ الحكم في غضون مئة يوم بعد أن يصبح قطعياً».

شعرت أني في فراغ غريب، فلذت بالصمت ثانية. مشى السجين الأربعيني باستحياء إذ لاحظ أني مضطرب، وكأنه أشفق علي.

«نعم، لقد تسرعتَ. فالمحكومون بالإعدام يمنحون، كما تعلم، مدة للحياة، ربما تكون ثلاثة أشهر أو نصف سنة ـ على الأقل أثناء المحاكمة ـ إذا ما اقترفوا جريمة قتل أخرى. لذلك، لا تعلم متى ستبدأ محاكمته على الجريمة الأخرى».

كنت أعرف ذلك جيدا. فعندما كنت في زنزانة الاعتقال، كان زميلي فيها محتالا. فقد سجن مرة مع زميل له قتل ابنه بالتبني وحكم عليه بالإعدام. كان لقاتل الطفل هذا طريقته الخاصة بأخذ وجبات طعام الآخرين. فإذا رفض سجين إعطاءه وجبته يخرج منشفته ويجدلها بيديه ويقول، موجها عينيه إلى عنق ذلك السجين: «طالما الأمر وصل إلى هذا الحد، فلا يهمني إن تضاعف الحكم مرة أو مرتين.» لذلك كان كل من السجناء يسهم بتقديم جزء من طعامه إليه.

ولما لاحظ السجين المفكر، الذي كان لا يزال يصقل غطاء صندوق آنيته المطبخية، اكتئابي فقال بضع كلمات جادة وهو في مكانه:

«اعتذر. عليك أن تعتذر».

«ذلك صحيح. وعليك أن تعتذر بلباقة. ومن ثم....»

لسبب ما، تدخل السجين الأربعيني. رمقني بطرف عينيه اللتين لمع فيهما الدهاء، وقال:

«طالما كان في هذه الزنزانة محكوم بالإعدام، فإن وجبات طعام إضافية ستأتي إليها. إننا لا نريد خسارة شيء بسبب الاستهزاء به».

أدركت أن ما قاله هؤلاء السجناء تلطفا منهم، كان حقيقة مؤكدة. ولكن، كما أعرف نفسي، كان من المستحيل أن أعتذر لرجل كلت له الشتائم قبل لحظات بصوت عال. قضيت مساء ذلك اليوم غارقا في هذه الحالة من الارتباك.

أعيد الآن الزعيم إلى الزنزانة. عاد اللون إلى وجهه، وبدأ الكلام بحرية أكثر.

سرعان ما حل الليل. وعندما حان وقت النوم لم أعد أعرف ماذا أفعل. في النهار يسود في الزنزانة نوع من القانون غير المكتوب. فقد كانت تحدد مواقع جلوس السجناء بموجب الأفضلية؛ مثلاً، يجلس الزعيم، وهو الأفضل، عند باب الزنزانة، ثم يجلس بعده من هو أدنى درجة، وهكذا. أما في الليل فينام السجناء بموجب

أنظمة السجن، كل بموجب رقمه. وهذا يعني أن زعيم الزنزانة الذي يحمل الرقم 170 سينام في آخر الغرفة، وأنا ذو الرقم 178 سأنام بجانبه.

لم يكن النوم العميق واردا عندي تلك الليلة، إذ لم أكن أعرف أن زعيم الزنزانة كان نائماً أم لا. فلم يتقلب، ولم يستدر. كان مستلقياً هناك بجسده النحيل وبشرته الشاحبة معَرّضاً لضوء الكهرباء الساطع. كان تنفسه أشبه بخروج الهواء من منفاخ ودخوله إليه.

سمعت أن هناك سجينين آخرين في الكتلة الخامسة محكومان بالإعدام ولكن الحكم لم يكن قطعياً. كانت تأتي أصوات من جهتهما. كان السجناء يصرخون ليلاً بسبب الكوابيس، وكلما علا صراخ تبعته خطوات حراس يهبون لإيقاظ النائمين.

انبلج الصباح. بإمكاننا البقاء في الفراش حتى ينادي الحارس: « هيا انهضوا! هيا انهضوا!» أما الرقم 170 بجانبي فكان قد استيقظ وجلس في فراشه.

نهضت بجهد. ألقيت نظرة خاطفة على وجه الزعيم، فصدمت، ولم أصدق ما رأيت. كان وجهه شاحباً جداً بحيث بدت بشرته شفافة. لم يكن وجهه وجه شخص حي.

ما أن صدر أمر النهوض حتى شرع السجناء بطي فراشهم الرقيق، وكنس الأرض بمكانس قصيرة، وبمسح الممشى الخشبي. أما الرقم 170، زعيم الزنزانة، فظل ساكناً بلا حراك، مقعياً ووجهه تجاه باب الزنزانة.

همست في أذن السجين الأربعيني الذي تعرّفت عليه بالأمس: « ماذا جرى له؟!» فأجاب قائلاً: « إنك لا تدري متى يأتي أمر تنفيذ حكم الإعدام فيه. فإن كان سيأتي، فلا بد أن يأتي قبل استبدال الحراس في الساعة التاسعة. فلا عجب أن يكون قلقاً»

دمدمت بكلمات كأني فهمت ما قاله، ولكني شعرت بأني أخذت أشحب وأرتجف. بكل المعايير والمقارنات، كانت الدقيقة الواحدة من حياة ذلك الرجل الآن تساوي أكثر من سنة كاملة قضاها بيسر كشربة ماء. الفقراء يبدون أكبر سنا مما هم في الواقع، بيد أن هذا الرجل لم يكن قد تجاوز الخمسين، ولو أتيح له العيش عيشة

عادية لكان أمامه من العمر ما لا يقل عن خمس عشرة سنة أو عشرين. لكنه الآن يحاول أن يعيش تلك السنوات الخمس عشرة أو العشرين في الساعة القادمة.

سرعان ما حان وقت الفطور، ومرة أخرى نحّى السجين المفكر غطاء الصندوق الذي قدمه له رجل الأمس جانباً، ثم سلم زعيم الزنزانة غطاء صندوقه اللامع كما لو كان ذلك من حقه الشخصي. وكما حصل أثناء العشاء في الليلة السابقة، جرى شيء من المنافسة بين هذا الرجل والسجين المفكر. إذ أزاح المفكر الغطاء القذر جانباً، فشعرت أن النزيل الآخر الذي سوف يقدم غطاء صندوقه مراراً وتكراراً مع إدراكه بأنه سوف يزاح جانباً، أكثر جشعاً وإثارة للشفقة من المفكر الذي نحّاه، بالفعل، جانباً.

شرع السجين الموثوق سكب الحساء بالمغرفة. كانت المغرفة كبيرة، أما القصعات فكانت صغيرة، فاندلق الحساء فوق الغطاء. تم توزيع الطعام على الجميع في الوقت المحدد، وكان في الغطاء كمية لا بأس بها من الحساء المدلوق.

وبعد أن استعاد المفكر غطاء صندوقه من الزعيم الذي كان لا يزال جالساً بصمت مطبق، عاد إلى حصيرته، ثم أمال الغطاء وشرب ما فيه من حساء، وتلمّظ بشفتيه مبتهجاً جداً.

التفتُ نحو زعيم الزنزانة فرأيت أمامه وجبته والوجبتين الإضافيتين اللتين أدخلتا إلى الزنزانة. لم يتحرك ليأخذ العودين اللذين سيأكل بهما، بل ظل متكئاً على الباب. تساءلت في نفسي «هل سيشارك أحداً من المفضلين عنده الطعام؟!» لكنه لم يفعل. بل قام بعد قليل وأخذ الوجبات ووضعها مع حاجياته الشخصية.

مر الوقت. ويبدو أن الوقت قد تجاوز الساعة التاسعة إذ سمعت خطوات الحارس البديل في الممر. وبالرغم من أننا نسمع أصوات الحراس كل صباح إلا أن صوت الحارس البديل يبدو دائماً جديداً كتغريد السنونو.

قال أحد السجناء: «الساعة الآن بعد التاسعة. «ليسمع زعيم الزنزانة أن ساعة الخطر قد مضت. لكن الزعيم كان قد عرف أن الساعة قد تجاوزت التاسعة، فلم يكلف نفسه الإجابة، بل نهض بسرعة وأخرج الطعام الذي كان قد وضعه مع

أشيائه قبل لحظات.

مَثَلُ الذي ينظر إلى لون الرجل وسلوكه المخيفين كمثل من يلقي على رأسه ثقلاً كبيراً. كنا جميعا نرغب رغبة جامحة في الخلاص من تلك الساعة الخطيرة.

بدأ يأكل. في حين كان قبل لحظة غير قادر على تناول لقمة واحدة، أما الآن فقد جرف الطعام كله إلى فمه بشهية عجيبة، إذ سرعان ما التهم وجبة، وفي غضون دقائق كان قد التهم الوجبتين الإضافيتين. كانت شهيته مخيفة. استعاد معنوياته تماماً، مرة أخرى.

سألني أحدهم: «لم أنت هنا؟!» دار الحديث لبضع دقائق حول سجلي الإجرامي. ثم سأل شخص آخر الزعيم لما رآه في مزاج جيد، «قل لي أيها العجوز، لماذا لم تخبرنا اليوم بتفاصيل ذلك الاغتصاب وجريمة القتل، والفحش العام الذي ارتكبته؟!» هذه هي الرواية الفظيعة التي كنت تواقاً لسماعها. وفجأة تجهم وجه الزعيم الذي كان مشرقاً وقال:» هذا ما لا أريد أن يطلب مني».

كانت لهجته ثقيلة. مضى وقت الآن وأنا أوجه نظراتي إليه وأرمقه بملامح وجهي التي لا تزال تدل على الشباب، محاولاً بفضل هذه النظرات المليئة بالمعاني أن أجعله يدرك أني مهتم بمصالحته. لم أقل، بحياتي، ما أريد قوله مباشرة. لذلك اغتنمت هذه الطريقة الماكرة البارعة لإجراء المصالحة.

وبعد قليل أُخرج العجوز من الزنزانة لممارسة الرياضة. سألت السجين الأربعيني: « ماذا فعل؟ سرقة واغتصاب وقتل وفحش عام». لقد حفظت هذه القائمة علما بأني لم أسمعها إلا مرة واحدة. فأجاب السجين: «يبدو أنه يريد الاحتفاظ بذلك سراً إن لم تكن تلك هي آخر جرائمه. ومع ذلك إليك هذه المعلومة.

سحب وثيقة من بين حاجيات زعيم الزنزانة. كانت قراراً صدر عن محكمة في جلسة استماع لها.

يبدو أن السجناء الآخرين كانوا قد اطلعوا عليها لذلك كنت أنا الوحيد الذي مد رأسه ليراها. صيغ القرار بلغة الوثائق المتكلفة، ولكن لما قرأتها تكاملت الصورة في ذهني قطعة قطعة.

* * *

كان الفصل ربيعاً، والمشهد غابات شمال: كانتو(Kanto) الصنوبرية الخضراء حيث تُرى أزهار الربيع بين المروج الخضراء، ويملأ عبق براعم الكستناء الأنوف، وتُسمع من بعيد تغريدات طيور السمّان. كان الوقت قد تجاوز الظهر، وكان الهواء مفعماً بأنفاس الربيع المتأخر التي تداعب الجسم بلمسات ناعمة.

كانت أصوات حادة لفتيات شابات تصدح من الطرف الآخر للغابة منذ بعض الوقت. وسرعان ما ظهرت لمحات من أزياء مدرسية أثناء هبوط تلميذات الجبل عبر أشجار الصنوبر الباسقة.

«يبدو أنهن كن في نزهة».

كان رجلان من عمال الإنشاءات يجلسان على الصخور يستريحان ويدخنان وهما في طريقهما صاعدين الجبل إلى محطة الطاقة التي كان يجري إنشاؤها هناك.

«لابد وأن الثلج لا يزال موجوداً في قمة الجبل».

لا. لم يعد هناك شيء. فقد أخذ نبات الأزاليا يزهر».

صمت الاثنان صمتا ذا معنى. وبعدئذ قال أحدهما:

« تابع مسيرتك إلى الأمام. لا تنظر إلى الوراء. لا تنظر».

ركضت تلميذة في الثامنة عشر من العمر ولاذت خلف بعض الأشجار ملوحة بيدها للمجموعة التي تركتهن قبل قليل. خلعت الفتاة بنطالها، وهي تخشى أن تراها رفيقاتها، وقرفصت في أيكة متشابكة من عشب أشبه بنبات البامبا (Pampa) الذابل. كانت سوق النبات ملوّحة بالسمرة ومكسرة، مخضرة قليلاً عند جذورها. لم يكن يظهر من الفتاة سوى سروالها القطني الأبيض.

همس أحد العاملين شيئاً للآخر. نهض الآخر من غير أن يرد على الأول وانطلق مسرعاً. قفز هذا العامل أمام التلميذة التي ما زالت مقرفصة. كان انقصاف سوق النبات مسموعاً. وما هي إلا لحظة حتى أطبق عليها. علا صراخها مردداً صداه عبر أشجار الصنوبر. انتهت مهمته في دقائق. ثم لحقه العامل الآخر الذي كان يراقب ما يجري، وتبادل المكان مع العامل الأول. إنه الرقم 170، زعيم الزنزانة.

كانت التلميذة مستلقية ووجهها إلى الأعلى وقد تبلل شعرها الناعم بما كان ينز من حمأ الأرض. فعل العامل الآخر مثلما فعل الأول. فقدت التلميذة وعيها. كان نفسها يخرج من منخريها الرقيقين كهمسة ناعمة. خنقها العامل بيديه الضخمتين. ولما وقف رأى محفظة نقود الفتاة ملقاة على بعد قدمين. كان فيها كمية كبيرة من الأوراق النقدية بحيث لا يمكن إغلاقها. التقطها العامل ووضعها في حزامه.

جرّ الرجلان جثتها ودفناها. ثم افترقا بحذر، كل منهما في اتجاه. ربما لم يكن الرجل الآخر يفكر بقتل الفتاة.

* * *

ولما جن الليل سادت لحظة اعترت خلالها كل سجين في الزنزانة مسحة من العواطف. لاحظتُ الزعيم يجلس ساكناً ووجهه إلى الجدار مدمدماً بصلاة بوذية. نمت تلك الليلة أفضل قليلا من ذي قبل. كان الزعيم يتقلب من حين إلى حين ويرفسني فأستيقظ مذعوراً كما أني رُشقتُ بماء بارد. لم يكن بحاجة إلى ذريعة ليرتكب جريمة أخرى، حتى وإن غفر لي ما فعلته له. وكنت أنا، بوصفي أقع تحت يده، الأكثر احتمالاً لأن أكون الضحية.

إلا أن شيئاً غير عادي لم يحدث. ومع انبلاج الصبح عادت الهواجس المرعبة التي لا يستطيع المرء مشاهدتها ومع ذلك، عندما حل الظهر ووقت الغداء استطاع الزعيم أن يلتهم ليس وجبته فقط، بل وجبات الآخرين.

صدف أني تصالحت معه ذات يوم، فقلت له:

«لا تقلق. سوف ننتصر في الحرب عما قريب. عندئذ سيصفح كل شخص عن الآخر».

كان كلامي فارغاً. ولكن ماذا أقول غير ذلك؟! فأجاب:

«أظن ذلك. ولكن إن خرجت لن أجد ما ألبسه».

«لا تقلق بشأن ما سترتديه. لقد صدر عفو عام منذ زمن، لما أُعلن الدستور، وأقاموا سوقاً خارج السجن، وسوف أقرضك قليلاً من المال».

إلا أنه، في صبيحة يوم من الأيام، سمع «في حوالي الساعة الثامنة» صوت ينادي:

«الرقم 178 - زائر!»

فُتح الباب فوراً. لن أنسى شكل وجه الرقم 170 لما قال الحارس «170»، ثم أضاف 8. صار وجهه أبيض كالكلس، وجحظت عيناه إلى الأعلى, أخذ يرتجف من رأسه إلى أخمص قدمه. وتبين أن واحداً من عصابة كاناواكا جاء ليزورني.

وفي صبيحة اليوم التالي تكرر الأمر نفسه، وكانت صدمة الزعيم لا تقل عن صدمته في اليوم السابق. لم أستطع تحمل رؤيته في مثل هذه الحالة. فقلت للرفيق من عصابة كاناواكا: «لا تأت لزيارتي ثانية.» من غير أن أبين له السبب. بدأت أشعر بشيء من المحبة لزعيم الزنزانة. ربما تضحكون إذا ما عرفتم السبب. ربما لا يستطيع أحد فهم موقفي. السبب هو، باختصار «لأنه لم يكن راغبا في قتلي».

كنت قد قلبت الأمر في ذهني باحثاً عن السبب الذي دعاني لقتل شيدا وعن السبب الذي جعل زعيم الزنزانة يقتل التلميذة. تلك جرائم ترتكب. ولكن أليس جديراً بالملاحظة أن يفوت الزعيم فرصة قتلي، أنا الذي كنت أنام بجانبه، كي يحظى بالعيش مدة أطول! أليس غريباً أن يكون المرء عاجزاً عن القتل من غير سبب، مع الأخذ بالاعتبار رغبته الجامحة في البقاء على قيد الحياة!

سألت ذلك الأربعيني واسع الاطلاع:

«سمعت أن المحكومين بالإعدام يفكرون بقتل شخص آخر في السجن، فهل حدث ذلك من قبل؟» فأجاب:

«إنه لأمر يتحدثون عنه غالباً، ولكني لم أسمع بأن ذلك حدث فعلاً».

انتابني شعور بالسعادة ومن غير أن أعرف السبب أخذت أفكر» لماذا، طبعاً».

وذات صباح يوم من الأيام، فيما بعد، صرخ حارس برجل أخرج من الزنزانة ليكتب رسالة، قائلاً: «كف عن الكتابة».

كنت أول من أجفل، إذ سمعت هذه العبارة «كف عن الكتابة» ذات مرة، لما كنت في الحبس الانفرادي، ولم أكن أعرف ما تعنيه. فسألت، فيما بعد، أحد السجناء

الموثوقين عن دلالتها، فقال:

«بالأمس ذهب الحاجب ليكنس القبو الواقع تحت منصة الشنق تماماً. وذلك يعني أنه ستجري عملية إعدام. احزر من هو! إنه الجاسوس الألماني الذي تم تصديق حكم الإعدام فيه ذلك اليوم».

أخذت أفكر لما تذكرت ذلك: «حسناً، هكذا إذاً». استرقت نظرة سريعة إلى الرقم 170. كان في الكتلة الخامسة ثلاثة آخرون محكومون بالموت، إلا أن الرقم 170 هو الوحيد من بينهم الذي تمت المصادقة على حكمه.

قال أحدهم: « ألا توجد نشرة إخبارية؟» من المؤكد أنها لا تشبه باي حال نشرة t1 at.

سرعان ما سمع وقع أقدام. وقف حارسان عند باب الزنزانة وصاحا مناديين:

« رقم 170. زائر».

شحب لون زعيم الزنزانة وجمد في مكانه.

«أخرج! رقم 170. أخرج!! زائر!!»

دخل الحارسان من دون أن يخلعا حذاءيهما. سحبا السجين رقم 170 وأوقفاه على قدميه وأسنداه من جانبيه. وصل السجين مترنحاً، متأرجحاً إلى الباب. حثه أحد الحارسين أن ينتعل صندلاً من القش، إلا أن قدميه كانتا ترتجفان جداً بحيث لم يستطع ذلك.

نزل عبر الممر في اتجاه زنزانات النساء مسنودا بالحارسين. كان الصندل ملقى على الممر الإسمنتي حيث سقط من السجين على بعد خطوة تقريباً.

تساءلت في نفسي: «أي حارس سيسحب الحبل اليوم. ما علية إلا أن يسحب ذلك الحبل، ثم يحصل على زجاجة من شراب الساكي، وعلى شيء من الطعام، وعلى إجازة لبقية يومه ذاك».

بدا السجين الأربعيني فخوراً بما لديه من مخزون من المعلومات.

شحب وجهي. وتولدت لدي رغبة في أن أصفعه، ولكني لذت بالصمت وطأطأت رأسي..



المُنَجِّم

رومان ميخيينكوف

ترجمة: د. ثائر زين الدين

شاعر وناقد ومترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ود. فريد حاتم الشحف

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

- أتعثّر بهذا المخلوق مئة مرّة في اليوم.

قالت روسلانا وهي تنحني من فوق درابزين الشرفة، وتبصق باستمتاع على تاج التمثال. قبل خمس سنوات، صُنِعَ تمثال ذهبيّ عيار 750 قيراطاً، نسخة طبق الأصل عن روسلانا بكامل طولها. وبغضّ النظر عن نعومة المعدن النبيل، فإن التمثال بقي مُحافظاً على ملامحه أكثر بكثير من الأصل.

- دقة رائعة! هل تتدرّبين؟

لقد فرحتُ، كون الشكاوى الحزينة التي دامت ثلاث ساعات حول المصير النسائي المرير نَمَت أخيراً ولو إلى عدوان.

- أبصق كلّما أراه.

بصقت مرّة وأصابت من جديد.

- ألا يصدأ؟

كان سؤالي جزءاً من مناورة التوائية، حيث بدأ مطر الخريف المُملّ يهطل، وقد عزمت على تجنّب البوح العاطفي اللاحق بحجة إنقاذ مقتنيات الحديقة.

- سأصدأ أنا على الأغلب... أو سأموت.

نضَحت روسلانا الرطوبة في الفترة الأخيرة إمّا من الغدد الدمعية، أو اللعابيّة. أخذت تبكي الآن من جديد.

- عليّ جمع الأدوات، المطر بدأ يهطل، وقد تصدأ. كما يجب عليّ إقفال البيت فصل الشتاء. تعالي مساء لتناول البطاطا.

كنت آمل من كلّ قلبي، أن ترفض الطقسَ السنويَّ - الجلسةَ الوداعيَّةَ أمام الموقد مع البطاطا المشويّة.

- لن آتي. لدينا حُلية جديدة.

شمّرت روسلانا كمَّ بلوزتها، وهي تتنهّد بغضب، وأرتني سِواراً، يومض بأضواء خضراء. كان في هذا السوار شيءٌ ما مخيف، لكأنّهُ من كوكب آخر. هُيِّئَ لي وكأنّ مجسّات كائنٍ فضائي لزجة ومُقرفة، تلك التي اشتغلت على روسلانا، ستزحف منه الآن وستجرّني إلى زنزانة مظلمة زلقة، أتعذَّبُ فيها إلى الأبد.

- ما هذا؟

لقد فوجئتُ، كنت حتى اللحظة أراها ترتدي حصراً مجوهراتٍ رصينة لا غير.

- إنّه طوق. صارم. أستطيع الوصول بهذه الحليّة إلى السياج فحسب. وإذا ما تجاوزته يضربني... تيّارٌ كهربائي. ولهذا فالأفضل أن تدعو هذه المُغفّلة الذهبيّة. لديها حظوظٌ أكثر. تفو!

ودّعنا بعضنا بعضاً، حتى شهر أيّار كالعادة. كوخي الخشبي المتهالك، بخلاف فيلا روسلانا الريفية المجاورة لي، لم يقِنا من الصقيع. تقدّمت روسلانا في السنّ تماما

خلال هذا الصيف، وذبلت عيناها إلى غير رجعة، ويداها كانتا تتوقفان عن الرجفان فقط بعد جرعة كبيرة من الكحول. وانحصر تواصلها مع الناس بشكل نهائي، فيما بينها وبين التلفزيون والتمثال. تُحدث روسلانا، بعد أن تختمر بالكالفادوس(1)، وتتشبّع بالأخبار، شبيهتها الذهبيّة بحكايات من التلفزيون، وتجادلها ، وتشتمها، وتبصق عليها. لم أكن أتوقع، بأنّ لقاءَنا ذاك سيكون الأخير.

***

البيوت الصيفية في قريتنا المُتَخفِّية في متحف- محميّة طبيعية، لم يكن مُخطّطاً لها منذ البداية. فقد دافع القيّمون على المتحف عن كلّ سنتيمتر مربع، وكأنّه درع يختبئ خلفه اسم الفنّان الجد الأكبر، وخلفه «الدعم» من الكرملين. ظهرت روسلانا عندنا هي ووالدها رفيع المستوى مطلعَ التسعينيات من القرن الماضي. وصل بداية إلى القرية عدد من السيارات التي ثُبِّتت عليها أضواء كشّافة ومّاضة، ثم طابور من الشاحنات تحمل جنوداً، وقافلة من معدات البناء. لم يهدأ ضجيج البناء حتى في الليالي، وعكّر الاستمتاع بغناء العنادل، وبعد ستة أشهر، بُنِيَ قصرٌ جمع النماذج المعمارية كلّها، وحجب نصف القرية عن منظر منحنى النهر. كان سكانُ مستوطنتنا، فنانين بمعظمهم، اشتروا منازل القرية خلال فترة تراجع حكم خروتشوف. لقد رسموا طوال حياتهم، ومقابلَ مبالغ مالية مناسبة، صوراً لأصنام الحزب الشيوعي، لكنّهم لم يرغبوا قطعيّاً أن يكون عضو في المكتب السياسي جاراً لهم.

علّق المُصمّم المعماري للقصر المجاور الرسّام ميلوف- عضو رسّامي قصر الدولة العظمى المنهارة (كما كان يسمّيه والدي) قائلا:

- جيّد، أنّهم لم يبنوا ضريحاً.

وافق رسّام الجداريات سليزونوف، الذي كان يكره ميلوف سابقاً:

- إذن لمزّقه ، أبناء الطبّاخات.

ولخّص رسّام المناظر الطبيعية غرينبييفيتش الأمر بطريقة مسرحية، وهو يشرب كأس الفودكا من دون نخبٍ:

- لقد اختفت القرية.

لم يُعِرْ والداي، اللذان خرجا أخير من تحت رقابة الصحافة، وانشغلا في معرض الرسم المشترك الأوّل، أيّ اهتمام للجيرانِ الجدد رفيعي المستوى.

كانت ماما تجد الكلمات المناسبة دائما:

- حبيبي، لماذا عليك أن تلاحظ هذا بشكل عام؟ وبخاصّة أنّك تحتقره. الاحتقار هو عاطفة أيضاً، وهم لا يستحقون عواطفنا. وكونك لا تستطيع تغيير أي شيء، في جميع الأحوال، دعهم وشأنهم. هل أطعمت القنافذ؟

ما من شيءٍ مشترك يجمع بين الألعاب النارّية بمناسبة استلام القصر المجاور، وبين ألعاب موسكو النارّية الفقيرة في الأيّام الحمراء من التقويم. حتى أنني لم أستطع تخيّل كيف يمكن أن تكون القذائف الناريّة متنوّعة ورائعة. تلوّت في السماء الأضواء متعددةُ الألوان وطارت في الاتجاهات كلّها، مشكّلة ظلالاً غامضةً تتحركُ، لكأنَّ كرنفال الأرواح الشرّيرة المحليّة قد بدأ في الغابة. لم تتكرّر ولو واحدة من الرشقات النارية المختلفة. وصلت إلى جسر أحدب ضيّق، دون أن أخفّض رأسي، عبر الوادي، وتعثّرتُ بجذع سنديانة عمرها مئة عام، وصعدتُ... معجزة الألعاب النارية التالية انفجرت في داخلي. وبَعَثَتْ كلّ ضربة قلب جديدة ملايين الأضواء متعدّدة الألوان في جسمي. أسرع- أسرع- أسرع. خفتُ، وشعرت بأنّني أختنق. و أعادني هذا الخوف إلى الواقع. فأدركت ما حصل. وقفت حورية بحرٍ على الجسر الأحدب الضيّق ، منتزعة من رزمة من بقع الألعاب النارية المنسكبة. حورية بحر... لقد رأيت مخلوقات سحرية مشابهة لها، في رسومات توضيحية، رسمتها أمّي للحكايات، لكن لم أكن أظن، بأنّها يمكن أن تكون جميلة جداً إلى هذه الدرجة. كانوا يخوِّفوننا في الطفولة المبكرة من الحوريات اللواتي استدرجن الشبّان الطائشين إلى الغابة، ولم يعودوا من هناك أبداً. طبعا لن يعودوا. إنّها رائعة. لا إنّها مثالية في الروعة والجمال! وأنا على استعداد للذهاب خلف هذه الحورية إلى الغابة، وإلى النهر، وإلى آخر الكون.

توقفت الألعاب النارية عن إخافةِ الغابة بالانفجارات والومضات. لقد وقفت على الجسر، و ألقت برأسها نحو الوراء محدِّقةً باتجاه السماء، وهمست بشيء ما. لكأنّ الحورية الصغيرة راحت تطفو بين شجيرات الصفصاف في ضوء القمر، وتتحدث إلى الغابة، وتهمس بالأوامر للجنِّ المحليّن. إنّ الجسر الذي مشيت عليه قاصداً البئر كل يوم، من أجل الماء، أصبح فجأة خرافيّاً. لم تعد القرية المعتادة موجودة خلفه، والتمعَ في البئر مشروبٌ سحريٌّ نجوميٌّ، ونمتْ على طول الطريق زهور خياليّة رائعة، أسكرتني بروائحها الغريبة غير المألوفة. كنت على استعداد لتحقيق أي رغبة من رغبات الحورية، ولكنني كنت أخشى أن أتكلم. كدت أختنق جرَّاء المشاعر المتزايدة ولا أستطيع إيجاد الكلمات. سيكون من الغريب بدء محادثة بالقول «مرحباً، من أنت؟»، انتظرت الكلمات

السحرية حتى تأتي، لكنها لم تأت جميعها، وعندها قلت تلك الكلمات التي راودتني أولاً:

- إذا كنت تنتظرين نجمة تسقط، فانظري إلى اليمين. عادة ما تسقط على هذه الأرزيات(2).

لقد كذبت لبدء محادثة بطريقة ما.

جفلت الحورية، واستدارت بحدّة نحو الصوت. نظرت إليّ باهتمام، ربما، لتحدّد ما إذا كنت خطيراً.

- وكيف تعرف أنني كنت أنتظر نجماً؟

- الجسر الأحدب- المعلم المحلي. جميع السياح يأتون في شهر آب إلى هنا لمشاهدة النجوم ويضمرون رغباتهم.

كان من المهم بالنسبة لي أن أقول إنني محلي، لكي أقترح عليها خدمات مرشد سياحي فيما بعد.

- أنا لست سائحة. أنا أعيش هنا الآن. هناك في ذلك البيت.

الحورية أشارت بلفتة رشيقة إلى القصر.

صوتي المتقطع بسبب الانفعال انطلقَ صوتاً حاداً مثل صوت الديك المحرج:

- إذا نحن جيران، بيتي بجواره.

أصبحت نظرتها فجأة جديّة صارمة:

- كم عمرك؟

تمتمت، شاعرا بالبرد جرّاء الخوف- قد يكون عمرها أكبر بقليل، وستتوقف عن متابعة الكلام معي:

- اثنا عشر عاماً...

- أنا أيضاً اثنا عشر. أأو! فاتني النجمُ بسببك.

ضربت الحورية بقدمها الأرضَ.

أسفت، كوني لا أستطيع التحكّم بالكون:

- كثيرة هي الآن، تساقط النجوم قد بدأ لتوّه.

- ربما كان ذلك النجم هو الذي سيحققُ أمنيتي؟

ظهرت في صوتِها لهجةٌ متقلّبة.

بدا لي بأنّهم سيسمحون لي من أجلها، ولو لفترة قصيرة، أن أتحكَّم بتساقط النجوم.

أشرتُ بيدي إلى السماء فوق الأرزيَّات:

- انظري، النجمُ سيسقط الآن هنا.

وبالفعل سقطَ من صحن الدب الأكبر نجمٌ صغيرٌ.

ثم أشرتُ إليها نحوَ الجزء المقابل في السماء:

- والآن هنا.

وذيل نجمٍ آخر اختفى خلف شجيرات المكنسة.

- والآن هنا.

وطارَ نجمٌ بجانب نطاق الجبار(3).

تجمّدت الحورية من الدهشة وهتفت:

- واو.

دهشتي أنا أيضاً لم يكن لها حدود. ربمّا يَمنَحُ الكونُ امتيازاتٍ للعشاق؟ وكان أكثر ما خشيته أن تطلب منّي تكرار الخدعة، وعندها لن تطيعني النجوم. حاولتُ الإسراع في تغيير موضوع الحديث.

- ولماذا أنت هنا؟

- والدي يتفاخر بالبيت الجديد، والجميع يشربون الفودكا، مشغولين عنّي.

سُمعت أصوات متعدّدة ومتنافرة من خلف السياج الحديدي الذي يفصل القصر عن العالم الخارجي تنادي:

- روسلانا- ا- ا- ا- ا- ا.

- لقد تذكّروني، الأفضل أن أذهب، وإلاّ فسيزعجون القرية بأكملها.

اتكأت الحوريّة على يدي، ونزلنا عن الجسر.

لم أحِدْ عن الدرب عمداً، قاصداً أن أؤخرها ولو للحظة، وقلت لها:

- هل أستطيع أن أسمّيك الحورية الصغيرة؟

ابتسمت فتاة الحكاية لفكرتي. لا. ابتسمت لي وسألت:

- وأنا، ماذا سأسمّيك... المُنجّم؟

- المُنجّم!

كدتُ أن أختنق من الدهشة، لقد جعلتني جزءاً من الحكاية.

اتفقنا أن نلتقي عند الظهر على الجسر نفسه. كتبت قصائد عن حوريات البحر

والمنجمين طوال الليل، حول مملكتنا السحرية وسكانها. مع الفجر انتقلت إلى الأرجوحة الشبكية، بدا لي أن ما يلائم الشاعر المحبّ أكثر هو أن يغني لسيدة القلب، وهو يتأرجح في الأرجوحة الشبكيّة. أغمضت عيني، واسترجعت صورة حورية البحر الشقراء من ذاكرتي، تخيّلتُ نزهاتنا الرومانسية، والقبلات الخجولة ... استيقظت الساعة الثانية عشرة إلاّ دقيقة.

منتصف النهار تماما وصلت إلى الجسر. الحورية الصغيرة لم تكن موجودة بعد. مررتُ في ذاكرتي على القصائد التي ألّفتها ليلا، وقرّرت بعد عناء بأيّة قصيدة أبدأ. وأعدت كتابة السطور غير الناجحة. اخترت خصّيصا شجيرة مكنسة مناسبة، كي تكون خلفية للمشهد الذي سأقرأ لها فيه القصيدة الأولى، كي تشعر الطبيعة التي ذكرتها في عدد من الأبيات بالعرض التقديمي. ظننت بعد ساعة، أنها تأخرت في النوم، بعد مرور سنتين – أنّها تأخرت لسبب ما. و أدركت في وقت لاحق من المساء أن الحورية الصغيرة لم تأت لأنّها غير مهتمّة بي. وصلت إلى النهر، وصنعت سُفناً من الأوراق الي كتبت عليها القصائد وأرسلتها تُبحر واحدة تلو الأخرى. وعندما لاحظت فتيانا محليين، خلعت ملابسي بسرعة وهرعت إلى الماء. لم أكن أريد أن يرى أحد دموعي. كنت أرغب في السباحة مادامت قواي تساعدني، ومن ثمّ ... كان الأمر سيّان بالنسبة لي.

عاد الوعي لي في قارب الجيران - النحاتين. الذين شتموا أهلي، لأنهم لم ينتبهوا للطفل، وأسفوا على تعطّل رحلة الصيد.

سعل الرسّام الذي له لحية تولستوي وشاربا سلفادور دالي قائلاً:

- سمعتُ أن صاحبنا ضابط صفّ المدفعية، الذي نظّم الألعاب الناريّة، قد تَمَّ تعيينُهُ المسؤول الرئيسي عن النفط والغاز.

زمّر بوق جارنا الثاني من شاليابينسك، وهو يبصق عقب السيجارة خارج القارب، ويأخذ المجذافين من زميله قائلا:

- هكذا إذن، ها هو الوغد قد انفجر منذ الصباح وولّى عائداً مع خَدَمِهِ. نأمل ألّا يعود ثانية إلى هنا.

يعني، أنّها غادرت. يعني أنّني أعاني عبثا. يا للسعادة!

****

انتهى شهر آب، وتساقطت النجوم فوق الجسر الأحدب في الليالي، وتساقط التفاح في

الحديقة، وقلبُ المُنجِّم تعذّب بالقوافي الحزينة. نقلني أهلي بعد فترة قصيرة جدا إلى موسكو. ما للحبِّ للحبّ، لكنّ المدرسة لم يلغِها أحد. عانيت حتى منصف شهر أيلول، حتى وقعت في حبّ سفيتا الحار، وهي الشقراء ذات الشعر الأجعد.

بدأت أتذكّر الحورية في نهاية الربيع. هل يا ترى سأراها في البيت الريفي هذا الصيف؟

لم أرَها.

ظهر والدها بشكل دوري في التلفزيون للحظات سريعة. كان وجهُه الروسي البسيط، يحملُ ملامحَ من لا يمكن تعويضُهُ وإدمان الكحول. تحدّث عن النجاحات واقترح شدّ الأحزمة. روسلانا لم تظهر بجانبه ولا مرّة.

مرّت ثمانيةُ أعوام. سافرت فيها إلى البيت الريفي في أعياد ميلاد ماما فقط. كان مستغربا أن يقتُلَ الفتى الصيفَ بعيداً عن حياة موسكو الصاخبة، وبخاصّة عندما يعيش أهله في البيت الريفي.

ظهرت روسلانا فجأة، مثلما اختفت في يوم ما.

وصلتُ كالعادة، أواسط حزيران لتهنئة ماما. جمعتُ لها باقة من الأقحوان المفضل عندها، ونقعت اللحمة المخصصة للشواء على طريقتي الخاصّة، وذهبت لإحضار الماء. وأنا عائد من البئر أحمل دلوين ثقيلين من الماء، كنت أنظر بعناية تحت قدمي حتى لا أتعثّر.

- مرحبا، أيّها المُنجّم...

عندما ينزلق دلو الماء من اليد ويسقط على الأرض، يصدر صوت ارتطامٍ أصم، ثم يتحرّك الماء بقوّة العطالة. وتتجمّع موجة وتصطدمُ بحافة الدلو. وعندما تضرب الحافة، تحني الموجة الدلو وتتحوّل إلى دوّامة، ويتمايل الدلو باتجاهات مختلفة. وعندما تكتسب الدوّامة القوة في النهاية تقلب الدلو. وينسكبُ الماءُ مع الرذاذ، والرذاذ يشكّل قوس قزح. والدلوين يلفان المقبضين، ويتدحرجان على الأرض. وتساءلت: هل أنا قوس قزح أم دلو؟

رفعت عيني ورأيت فتاة شقراء مذهلة على الجسر المُحدّب لها ثغرٌ كالخاتم. جيّد أنّها سمّتني مُنجّما، كان يمكن أن لا أعرفها، وقلت:

- مرحبا، أيّتها الحورية...

- عرفتني؟

قرأت الجواب في عيني، وسألتني كي تتجنّب فاصلاً مُحرجاً.

- اعتقدتُ أننا لن نرى بعضنا بعضاً أبداً...

استجابت روسلانا:

- وها أنا أفرحُ أنني التقيت رجلاً يحمل دلوين ممتلئين.

- شكراً...

حاولت رفع الدلوين بيد واحدة، لكنّي فشلت.

- كفى توقفا!

بدت لي طريقتها في الكلام، غير واقعية، وتراءت لي قلقةً للغاية أيضاً.

أجبتها ببيت من إحدى القصائد، المكرّسة لحورية البحر:

- عذرا... هيّا... نلتقي هنا عند الغروب...

- اتفقنا.

وانطلقت روسلانا إلى قصرها.

عدت إلى البئر. كي تتوقف الأفكار عن الاندفاع في وقت واحد في الاتجاهات كلها، كان علي أن أسكب عشرات الدلاء من الماء البارد فوق رأسي. انقضى النهار بأكمله في إعداد سيناريو لقائنا. أعدتُ قراءة القصائد التي كتبتها قبل ثمانية أعوام؛ بدت ساذجة، غبية، مسطحة، بائسة. عدا عن ذلك، فالفتاة التي التقيتها على جسرنا، ليس لها أيّة علاقة بهذه القصائد. وبالتالي فلم يبقَ عندي أي شيءٍ آخر. وما من ثقةٍ لديَّ بأن روسلانا ستكون مهتمّة بالاستماع إلى قصص من حياتي الطلاّبية. ومن أجل زيادة ارتباكي تشكّلت بثرة على نهاية أنفي، بعد إجراءاتي المائية عند البئر. وراح حجمها يزداد مع كلّ اقتراب لي من المرآة، مُهدّدة أن تحوّلني حتى موعد اللقاء إلى بوراتينو(4). حالُ البثرة جيّدة. فهي لا تكتب الشعر، ولا تعذّبها الاضطرابات.

لم يبعدني الاختيارُ الدقيق للزهور البرّية عن التوتّر. بل على العكس. الآن أنا أعاني لحيرتي؛ ما هي الباقة التي سأختارها: باقة يغلب فيها الأقحوان أم القنطريون(5). بدا في الضوء الوردي الناعم للغروب، أنّ الأقحوان مناسبٌ أكثر. وبعد أن نظرت في المرآة، توجهت مع بثرتي إلى الجسر.

كانت روسلانا جالسة على الدرابزين تتصفّح ألبوم صور. وعندما لاحظتني قفزت واتجهت إلى لقائي. لقد أفرحني وأدهشني مظهرها الجديد: اختفت الفتحة الطويلة

والعميقة وتنوّرة الميني المبتذلة مع الماكياج القتالي. ارتدت فستانا أبيضَ طويلاً وإكليلاً من الأقحوان، واقتربت قدر استطاعتها من صورة حوريّة البحر الصغيرة. حقاً، فهل هذا لأجلي؟

مددت باقة الزهور وتجمّدت بانتظار ردّة فعلها:

- هذه لك... أيتها الحورية الصغيرة.

شمّت روسلانا عبق الزهور البرّية، وخفضت الباقة. رأيت أنّها كانت تتعذبُ في اختيار كيف تشكرني. أتفعلُ بالكلمات؟... أم بالقُبلة؟... بالكلمات؟.. أم بالقبلة؟.. بالكلمات؟.. بالقُبلة؟

وجرّاء الانفعال فعلت الأمرين معاً، التصقت بي، دسّت باقة الأزهار، وقبّلتني على وجنتي وتمتمت في الوقت نفسه قائلة:

- شكراً...

وبالطريقة نفسها ابتعدت بشكل خجول. نظرنا في عيني بعضنا بعضاً وضحكنا. واختفى التوتر فوراً.

بادرت روسلانا إلى القول، بعد أن توقفت عن الضحك:

- الجميع اعتبرني كذابة، عندما أخبرتهم كيف أدرت النجوم.

أردت أن أسمع هذه الكلمات مرّة أخرى فسألتها:

- وهل أخبرت أحداً عنّي؟.

- بالطبع! هذا هو أكثر شيء مدهش حدث لي في حياتي كلها!

- أعتقد أن لا أحد يصدّق هذا، غيرنا نحن.

عندما قلتُ كلمة «نحن» عبرت قشعريرة جسمي.

قالت روسلانا محرجة:

- لقد أحضرت صوراً، لأحدّثك بكلّ شيء عن نفسي.

أتراها سمعت كلمة «نحن»؟

عرفت إذاً بعد مضي أعوام سبب ابتعاد أحدنا عن الآخر. تبيّن أنّ جماعة اتصلوا بوالدها الذي كان منتشياً بالخمر، في منتصف الليل وعرضوا عليه ترؤّس شركة للنفط والغاز. وفي الصباح كانوا في موسكو، وفي موعد الغداء كانوا في شبه جزيرة يامال(6)، ثم أرسلها والدها بعد أسبوع للدراسة في لندن. والدها المسؤول الكبير عُني بتربيتها وحيداً، فقد ماتت والدتها أثناء الولادة. كان الأب لطيفاً دائماً، ولكنه لم يسألها رأيها

أبدًا. أرادت روسلانا أن تكتب لي، لكنها لم تكن تعرف العنوان، وحاولت أن تجدني من خلال معارفها، ولكن لم يكن لدينا أي معارف مشتركين.

كي نتمكن من رؤية الصور في الظلام، ركضت إلى المنزل وأحضرت مصباحاً. الألبوم كان سميكاً جداً، ولكن من مئات الصور تذكرت فقط القبعات الشعثاء لحرّاس قصر باكنغهام. وأيّة صور يمكن أن تكون عندما تلامسُ حوريةُ البحر الصغيرة كتفك، في كل مرة تقلبُ فيها الصفحة. كنت أرغب في ألا ينتهي الألبوم، ولكن للأسف.

أغلقت روسلانا الألبوم وسألتني:

- هل أعجبتك الصور؟

- جداً.

خشيتُ أن تسألني أن أحدثها عن حياتي ما بين لقاءينا، لكنني لم أتمكّن من تغيير موضوع الحديث.

- وماذا حدث معك؟

انتظرت روسلانا من مُنجّمها حكاية سحرية؟

وعَمَّا كان بإمكاني أن أحدّثها؟

أخذتُ نفساً عميقاً، وأغمضتُ عيني. وفي «عالمي الضيّق» على خلفية حمراء- سوداء بدت شخصيّات متقلّبة، مكوّنة من دوائر نصف شفّافة. كنت أتمكّن دائما من التحكّم بها، وأعطي لها مسارات الحركة، وأشكّل مجموعات وأفرّقها من جديد. كنت من وقت إلى آخر ألعب بها كي أتمكّن من التركيز. لكنها رفضت الآن أن تطيعني.

طارت الزرافة إلى اليمين. آمركَ إلى اليمين! لكن فرسَ البحر يسبح إلى الأسفل. إلى أين أنت! إلى الأسفل! أخذت بالاختناق من الغضب. حاولت فتح فمي، للحصول على الهواء، فلم أستطع. شفتا الحورية الصغيرة اللطيفة لم تسمحا لي بالاستنشاق الهواء.

***

اهتزّ قاربنا في خور القصب. رميت المجاذيف، قطفت زنابق الماء. الزنابق المقطوفة من الماء، فقدت سحرها، لكني لم أستطع إلاّ أن أقطف الزهور لروسلانا عندما تكون قريبة منّي. تبادلنا القُبل واستمعنا إلى أصوات الجنادب ...

- انهض! استيقظ! انهض أرجوك!

كان ثمّةَ رعب في عيني روسلانا.

- آه ... لقد كان حلماً ...- في آخر يومين، ولأول مرة في حياتي، كنت أعيش في عالم

من التناغم التام. حلمتُ بروسلانا، استيقظنا معاً ...

- انهض! لقد وصل أبي!. ركضت في غرفة النوم، وجمعت ثيابي في كومة.

- ما الذي حصل؟- كانت المعلومةُ قد وصلتني، لكن لم يكن لدي الوقت الكافي لإدراك كيفية التعامل معها.

- بسرعة، من النافذة واركض إلى البوابة خلف الكراجات!

- لكن هذا هو الطابق الثاني ...

في النهاية صحوتُ تماماً، وشغّل جسدي الغرائز الأساسية.

هتفت بصوت مقنع جدا:

- أتريد أن تبقى على قيد الحياة؟

لحسن حظّي، تبيّن أنّ شعريّة خشبية متينة للغاية كانت إلى جانب نافذة غرفة النوم، وقد تسلَّقتها شجرة عنب برّي. بدأت النزول إلى الأسفل بعناية كي لا أؤذيها. الأوراقُ- وراحتا يديّ صفّقت للفارس، الذي يخاطر بحياته، كي لا يشوّه سمعة سيّدة القلب.

- همممممم..

سُمع صوت خلف ظهري، عندما أصبحت قريباً من الأرض.

قفزت إلى الأرض، وأنا أستدير في الهواء نحو مصدر الصوت قائلاً:

- مرحبا.

كان يقف أمامي والد روسلانا، حاجباً السماء. لقد شاهدته على شاشة التلفزيون، لكن لم أكن أعتقد أنّه ضخم إلى هذه الدرجة.

- من أنت؟

كان باستطاعتي تفسير سؤاله بطرق مختلفة للغاية. «من خرج من غرفة نوم ابنتي؟» ،»من تعدّى على شرفها؟»، «من تجرأ؟».

- جاركم.

اخترت أكثر التفسيرات غير المؤذية والمناسبة للإجابة.

- ها ها ها ها ...

بدا الضحك الراعد ينذر بالسوء، ولكن لسبب ما، لم أكن خائفاً.

رفرفت روسلانا بوجهها البريء على الشرفة، وتجمّدت من الدهشة، عندما عثرت عليّ مع والدها نجلس على كرسيين وأمامنا كؤوس كونياك.

- أوه، ابنتي، سوف نشرب نخبها، كلانا لديه سبب.

شرب الوالد الكأس جرعة واحدة، وسكب الكونياك مرّة أخرى في الكأس على الفور.

- بكل سرور.

استنشقت رائحة المشروب اللذيذ، أخذت رشفة صغيرة، وضعت كأس الكونياك على الفكّ السُفلي، ودّعته، وشربت الكأس أيضا دفعة واحدة.

- اذهبي يا ابنتي إلى البيت، نريد التحدّث.

قال ذلك زيوس(7) بلطف، لكن لم يقترح النقاش.

- عفواً، ولكن ...

شعرتُ بالجُرأةِ بعد الكونياك، وأردتُ أن أشير إلى أنه لم يعد مناسباً التكلّم بهذه الطريقة مع المرأة.

- إلى البيت!

كان هذا الكلام موجّها إلي وبدون أيّ لطف.

ومنحَ والد روسلانا نفسهُ فاصلاً ساخراً. شعرت أمام نظرته الثقيلة، بعدم ارتياح مقيت؛ كما لو أنني أُجبرتُ على الرقص عارياً على مسرحِ الأوركسترا.

- تقول أنّك متخصّص بالفن.

قال عبارته، وكأنّه ينطقُ بتشخيصٍ فظيع، وغير قابل للشفاء.

- أنا متخصّص في الرسم الإيطالي لعصر النهضة.

جمَّعتُ كلّ فخري التخصّصي بقبضة، لكن سُمع ذلك وكأنّه ضعفا.

- سوف تذهب معي غداً إلى صيد الخنازير، أيّها المتخصّص بالفن.

لم يكن ذلك سؤالا، بل كان أمراً.

حاولت أن أستخدم القانون، كي لا أذكر أنّني لا أستطيع مبدئيّاً قتل كائن حيّ:

- الصيد محظور في المحميّة.

- محظور ولكن ليس للجميع، علينا أن نتحدّث، وفي البيت الكثير من الآذان.

***

أدركنا الفجرُ عند مدخل الغابة. اتَّضحَ لي أن سلاح الجريمة - وهو سلاح لا يمكن حمله، قدّمه لي والد رسلانا – ما هو إلّا ظاهرة شديدةُ الغرابة بالنسبة لي. ينزلقُ باستمرار عن الكتف، ويعلق بالشجيرات، ويضربُ الساقين من الخلف. كنت قد أقسمت في المساء، أنّني إذا ما اضطررت إلى إطلاق النار، فسأصوّب في الاتجاه الآخر. وعندما يئست من انتظار أن يتكلّم، قرّرت الهجوم.

- إنّني أطلب منك يد ابنتك. أنا وروسلانا نحبّ بعضنا بعضاً.

قلتُ ذلك في نفس واحد، حتى أن الوقت لم يسعفني لأشعرَ بالخوف.

سار بضع خطوات وتجمّد. هل سيطلق النار علي أم يضربني بعقب البندقية؟

- من تكون...

استدار زيوس وانهمرت عليَّ نظراتُه. لم أفهم تفسير الجملة مرّة أخرى.

وكان سيّان عندي: يُهينني، يضربني، يدوسني برجليه. أيّ نتيجة ستكون أفضل من الانتظار المُعذِّب. لقد أطاعَ شلاّلُ النجومِ حبّي في النهاية. وصمد حبّي لاختبار الزمن. إنّما لأجلهِ توجدُ الحياة. و من أجله لا أخاف الموت.

- أنا أفهم كلّ شيء. الحبّ. وأنت رجل جيّد. لكن من تكون؟ اختصاصي في الفن. مثقّف يأكُلُهُ القمل. أمّا ابنتي... ولن يكون لديك المال البتَّة، إذا لم تسرق في هذا البلد. ولا يوجد لديك مكان للسرقة.

أصبح حديثه فجأة إيقاعيّاً، وكأنّه يتحدّث إلى نفسه.

استغلّيت فاصلاً قصيراً في «أغنيته عن النقود» وقلت له:

- لا يعتمدُ كلّ شيء على المال.

- ستموء، وتشتم، وتُراكض.

سُمعت هذه الكلمات وكأنّها سطرٌ من أغنية مهد.

قرّرت الاعتماد على «نقطة الضعف»، حيث لم تكن لديّ حجج أخرى:

- مادامت لديك تلك السلطة التي تجعلك قادراً على حلِّ كل شيءٍ عنّا، فهل ستكون غير قادر على اتخاذ قرارٍ خلافا لذلك؟ أم أنّ هذا الأمر صعب عليك؟

- انتهى، روسلانا بالفعل... قد غادرت، يمكننا العودة.

نظر إلى ساعته، استدار وسار باتجاه القرية.

هل كانت مجرد خدعة؟ خدعة رخيصة، مبتذلة كي تُنقَلَ روسلانا، دون فضائح لا داعي لها؟ تخيّلت كيف يجرّها الحراس على السلَّم إلى الطابق السفلي، ويحشُرونها في سيارة جيب مفيّمة. وهل تحتاج السلطة المطلقة حقًا، إلى مثل هذه الحيل البسيطة؟ جذب أياد غريبة للقيام بفعل خسّيس. وأن لا تكون موجوداً بأيّ حال من الأحوال عند القيام بذلك.

انزلقت البندقية عن كتفي وضربت ساقي بشكل مؤلم. ماذا لو تحدّثت إليهم بلغتهم؟ وردَدتُ على القسوة بالقسوة؟ رفعتُ البندقية ووضعت إصبعي على الزناد:

- قف!

كنت أرغب أن أصرخ به بصوت عال ومُهدّد، لكنّه كان أشبه بصرير.

توقّف، اندهش، لكنّه لم يخف:

- ستطلق النار؟

- اتصل بهم الآن فوراً كي يعيدوها.

منحتني البندقيةُ شعوراً بالثقة. إنّها الآن ليست عائقاً، بل وسيلة مقنعة. شعرتُ بثقل لطيف. وبسلطة.

- وإلاّ ماذا؟

ولم يكن ثمَّةَ خوفٌ في صوته من جديد.

سأقول ولو كلمة ولن أطلق النار البتّة. وإذا التزمت الصمت وضغطت على الزناد؟ ما الذي سيتغير؟ سيظلُّ القتلُ باسم الحب جريمةَ قتل. هل ستغفر لي روسلانا؟ وهل تحبني أم أنا مجرد ترويحٍ عن النفس بالنسبةِ لها؟ سأحطّم حياتها وحياتي. سأُصبح قاتلاً. وإذا كتبتُ في السجن رواية عن القتل من أجل الحب، فلن يقرأها أحد. بعد أن بلغتُ الحُلمَ بأدب السجون، شعرتُ بالاشمئزاز من نفسي وخفضت البندقية.

- هل رأيت، إلى أين يقودك الأمر؟ إنّها ليست لعبة من ألعابك. سلّم البندقية إلى الحارس.

شعرت بفراغٍ مطلقٍ. زحف إلى وعيي، وأزاح الارتباك والشعور بالمرارة. فراغ بليد أصمٌّ.

يداي رفعتا البندقية. العينُ سدَّدت على الهدف. الإصبعُ ضغط على الزناد.

الأفكارُ والأحاسيسُ ليست قادرةً على القتل. الذي يقتل هو الفراغ. سيّان بالنسبة له على من يطلقُ النار ولماذا.

سُمع صوت نقرة زناد فارغة. فكان عليَّ الضغط على الزناد مرّةً أخرى وثالثة. نقرات فارغة من جديد.

تجمّد زيوس واستدار ببطء.

- ماذا فعلت... يا بني،- سُمعت مرارة في صوته- ما الذي فعلته...

- لم تكن مَحشوَّة...

لقد أصبح واضحا، لماذا لم يخف على الإطلاق وهو يقفُ في مرمى النار.

- كان عليّ أن أعرف، ما الذي يمكن أن أنتظره منك.

اقترب منّي، وضمّني إلى صدره كأبّ.

أسقطت يداي الصامتان البندقيةَ على الأرض. ارتخى الجسم. اندمجت الأشجار في دوّامة خضراء، منسحبة إلى قاع هاويةٍ سوداء.

- لسنا قادرين دائماً على تقرير مصيرنا بأنفسنا.

جاءَ صوته هادئاً ورتيبا، من مكان ما من الأعلى.

- لستُ أنا من يختار العريس لروسلانا. العريس سيكون خليفة، يتم تعيينه من قبل المُتحكّمين بنا. إنّها ليست لعبتك، وليست حتى لُعبتي. وليكن الأمر كذلك. أريد أن أعيش بقية حياتي بهدوء.

***

يحتفل الناجون من الحالات الطارئة بعيد ميلادهم الثاني. وأنا ظهر لديّ تاريخ الموت الأوّل. أن تنسى أنّك قادر على قتل إنسان ذلك أمرٌ مستحيل.

رفض الوعي تقبّل ما حدث. يبدو أن هذا نوع من الأمراض، يسبّب الصداع النصفي، وأنّني سأعود إلى البيت، وأتناول حفنة من الحبوب، وأشرب الشاي مع مربىّ الفريز، وسيمرّ كل شيء.

مُدركاً بعد بضعة أشهر، أنّ التخلص من الكابوس الوسواس لن يحدث، مضيتُ أبحث عن تبريرات. وألقيتُ اللوم على والد روسلانا. في النهاية، هو بالذات من أثارني، وأذلّني، وداس على مشاعري، وأوصلني إلى أقصى درجات الانفعال. كانت هذه هي طلقاته. لو لم يكن، ما كنت لأوجّه السلاحَ على أيّ كائن حي. والأفضل من ذلك، لو أن روسلانا لم تكن في حياتي. هذا كله بسببها.

بعد أن تعبت من الاتهامات التي لا معنى لها، حاولت عقد اتفاقٍ مع ذاكرتي. أم ربما مع ضميري؟ «أطعم الكلاب الشاردة كل يوم، شخصٌ يفعلُ ذلك غير قادر على القتل». «لقد ضغطتُ على زناد بندقية خالية من الطلقات خمس مرات، فإذا أنقذت حياة خمسة كائنات حيَّة، فسنكون قد صفَّينا الحساب». لم يكن من الواضح فقط مع من سأصفّي الحساب.

أتذكر اللحظة التي سيطرت عليّ فيها اللامبالاة المطلقة. غطتني الذكريات أثناء حديثي في مؤتمر علمي، وأنا أنطق العبارة اللازمة «إيطاليا- مهد عصر النهضة»، حيث سقطتُ من جديد في «مشهد الصيد» وأدركتُ أن عصر نهضتي لن يأتي البتّة. هربتُ ومزّقت التقرير. وما حاولتُ أن أقدّم أيَّ تبريرات حتى. شعرتُ باقتراب الموت.

ظهرت لديّ رغبة في وداع كلّ من أفرحني يوماً ما، وجعلني سعيداً، وملأ حياتي

معنىً. تُقت، وأنا أتصفّح صور الأسرة، وألبومات لوحات «عصر النهضة»، وأتجوّل عبر طرقات الطفولة، إلى السعادة غير المحققة، والحياة التي لم تنجح. أخرجت من السقيفة العلويّة لوحات والديّ الفنيّة وعلّقتها على الجدران. لقد أعجبني بشكل خاص تشغيل «حفلات براندينبورغسك الموسيقية» لباخ، والاستماع إليها، وأنا أتأمّل المناظر الشتوية التي أبدعتها ريشة والدي.

وتوقف مشهد الطلقة الفارغة عن أن يكون كابوساً، بل أصبح مجرّد حلم.

الشيء الوحيد الذي بقي راسباً أسودَ، وقشرةً شحَّارٍ على روحي- أنني ما عُدتُ أُقسِّمُ الناس إلى مؤلفين ومنفّذين، لطيفين وخسيسين. الأمر بسيط: أُطلق النار على هذا الإنسان أم لا.

***

عن حفل زواج روسلانا وفيليكس تحدثّت نشراتُ أخبار العالم كلّه. حتى أنّ هذا الحفل أثّر في أسعار العملات. وبارك زواجهما الوالد في بثّ مباشر، وهو في حالة سكر شديدة.

لم يتسنَّ لزيوس أن يكمل حياته بهدوء. وجدوه ميّتاً بعد فترة قصيرة جداً في مسكنه في ضواحي موسكو. الإشاعات حول موته كانت كثيرة، لكنَّ تحقيقاً جنائيّاً في القضيّةِ لم يُفتَح.

عندما علمت بهذا الموت، شعرتُ بالخفّة. وبدا جسدي عديم الوزن. حلّق أينما تريد.

على الأرجح، أنّ الوالد عندما شعر أن موته أصبح قريباً، اهتمّ بمستقبل ابنته: وحسب وصيّته، فإنّ روسلانا الآن ستوقع على تجديد وكالة فيليكس لإدارة الشركات كلّ عام. أنا لم أدخل في التفاصيل القانونيّة، لكن الأمر كان على هذا الشكل، فيليكس لا يستطيع قتلها ولا الطلاق منها. وفي حال موتها، كما أوضحت لي فيما بعد، فإن فيليكس لن يرث شيئاً من كلّ ما سرقه والدها من دون تعب.

التصوّر الغريب لزيوس عن سعادة ابنته، تحوّل بالنسبة لها عملياً إلى سجن. لقد أقفل فيليكس الأبواب على زوجته في قريتنا، كي لا تفسد صورة رجل الأعمال الناجح والوطني، بفضائح اجتماعية منتظمة. وصلَ ذات مساء خانق إلى القصر الخالي منذ عشر سنوات موكبٌ من سيارات الجيب المُفيّمة. ارتجفت الغابة من الموسيقى المبتذلة الحامضة. وأصبح التنفّس صعباً بسبب الغازات العادمة.

من مقاطع الفضيحة ، فهمتُ أن ...

- ... أيتها العاهرة، لن تخرجي من هذا الثقب أبداً ...
- ... أيها النذل، لن تحصل على توكيل رسمي ...
- ... أنت، أيتها الحيوانة، سوف تموتين إن لم توقعيها...
- ... أنت، أيّها البهيمة، ستزحف على ركبتيك خلفها ...

غادرت سيارات الجيب، وأشعل الضوء في بيت الحراسة.

لماذا نَظَّمَ القدرُ لنا لقاءً للمرّة الثالثة؟ شعرت بعدم الارتياح، كما لو أنَّ شخصاً غريباً آخر أرسِلَ ليعيش في شقتي. ولا شيء أكثر. إنّه الفراغ.

- مرحبًا، أيّها المُنجّم...
- مرحبا ...
- لم تعرفني؟
- أنا ... كنت على يقين من أننا لن نرى بعضنا بعضاً أبداً ...
- ها نحن التقينا ...
- نعم التقينا ...
- لماذا لا تأتي إليّ، أنا هنا لليوم الثالث على التوالي؟

بماذا يمكن أن أجيب؟ لم تكن ثمّة حاجة للحديث عن جروحي الروحيَّة. تكفيها جروحها. ربما لم يخبرها والدها عن الطلقات الفارغة. وحتى لو كان قد أخبرها فما فائدة أن تتذكر ذلك؟.

وقفنا وصَمتنا. شعر كل منّا بالألم وفهم أنه لا معنى لتقاسمه مع الآخر.

ارتجفَ صوتها قائلاً:

- أنت... زُرْني أحياناً...
- اليوم سأسافر لبضعةِ أيام، وسأمرّ بالتأكيد فيما بعد...
- لا تتركني، أيّها المُنجّم...

ولأول مرة رأيتُ دموعها. حيث بدت في أشعّة الشمس، صفراء بشكل لا يصدق. لم أكن أصدق أن التعبير عن الحزن يمكن أن يكون مُبهجًا إلى هذه الدرجة.

***

نصبَ فيليكس تمثال روسلانا الذهبي - وهو بطولها الحقيقي تماماً مع كلّ سحرها الأنثوي المتميّز- على شرفةِ مدخل القصر في الذكرى السنوية لزواجهما. كلفة هذه التحفة كانت لتسمح لنحّات شخصّيات معاصر أن يكرّر موسكو ثلاث مرّات أخرى.

عندما رُفِعَ الغطاءُ الأبيض عن المرأة الذهبية، فكَّرتُ أنّ ردفها الأيسر وحده، كان كافياً لإنهاء مشكلة حرائق الغابات في منطقتنا. أعاق الدخان الكثيف الضيوف من الاستمتاع بـ «ظاهرة روسلانا الذهبية»، ولكن لم يجرؤ أحد على الدخول إلى المنزل، خوفا من غضب المالك. الزوجُ المخمورُ بالكونياك، الذي سقط فوق رأسه المال والسلطة، سقط بدورهِ في الوطنية على رؤوس أتباعه المجمعين:

- هذا ليس أي نموذج أُنثويٍّ مع ثديين من السيليكون! هذا هو الجمال الروسي الحقيقي! هؤلاء هُنَّ النسوةُ لدينا في روسيا! أنتم تعرفون كم أحب زوجتي! أنتم ترون ذلك الآن! إنّها روسيا بالنسبة لي! عظيمة وحبيبة!

تذكرتُه من قبلُ رجلاً صغيراً أبيضَ مجهول الهويّة، حاولَ أن يُحقِّقَ شيئاً بنبرة صوته الخاصة. ومع ذلك، ومع مرور الزمن، استطاع صانعو الصور والمتملّقون الأذلاّء، إقناعه بتميّزه الخاص، وبامتلاكهِ كاريزما شخصيّة لا يُستغنى عنها. ولعلَّهم بذلوا جهدا كبيرا في ذلك.

لم يكن من الضروريّ بالنسبة لي، أنا الوحيد المدعو ليس كعبد، بل كجارٍ في العزبة، أن أستحمّ في نافورة الوطنيّة. بانتظار روائع ما يطبخهُ الطبّاخ المجلوب خصّيصاً من إيطاليا، والتي أخذت تبرد مع كلّ شعار لزوج روسلانا. مشيت على طول خط أشجار النخيل في الأحواض، متأمّلاً الضيوف. أدهشتني التعابير البصرية المتنوّعة للإخلاص العبوديّ. فقد نالَ شرف حضور الحفل نحو ثلاثين شخصاً، لم يُكرِّر أحدُهم الآخر. جدّ ذابل ذو بقعة صلعاء تلمع، يمسك وهو يستمع إلى المضيف، بهاتف جوّال يرفعهُ فوق رأسه، موجّهاً كاميرا الفيديو نحوه يصوّره؛ ورجل قوي يرتدي بذلة ماركة «بريوني» يضع فتاة عمرها خمس سنوات على كتفه، كي تتمكن من رؤية فيليكس بشكل أفضل؛ وسيدّة بعمر ما بعد بلزاك(8)، تتلألأ لمعانا من رجليها حتى رأسها، تُصوّر الاهتمام على حافة الانفصال، وكأنّها سكبت مُصادفةً نبيذاً أحمرَ على فستانٍ نصف شفّاف لفتاة نحيلة بشكل مؤلم، منحنيةٍ تحت ثقلِ الحُليّ، لكنّها لا تجرؤ على التمرّد، لأنّها لم تكن أقل حرصاً على سماع الخطبة. وحّد هؤلاء الناس جميعا دافع مشترك واحد: كلّما صدحت الشعارات، يخطون خطوة صغيرة متزامنة نحو المرأة الذهبيّة، التي كان يتحدّث إلى جانبها فيليكس، وكأنّ كلّ جملة كانت مصحوبة بنبضة مغناطيسية. تقلّصت الدائرة. وكان هناك شعور، بأنّ القطيع على وشك الاندفاع ليلعقَ القائد حتى الموت. القائد لم يتوقّف:

- لا تبكي يا عزيزتي، أنا أفهم أنّ ذلك كان غير متوقع أبدا. لكنّي لا آسَف على شيء من أجلك. الجميع يسمع؟ الزوجة والوطن- هذا كلّ ما لدي! واحد... اثنان... تحيا! تحيا! حيا ا- ا- ا- ا- ا!!!!!

رمى الضيوف كؤوسهم على العشب، كي يحرّروا أيديهم من أجل التصفيق. ركضت روسلانا، وهي تكاد تختنق من الدموع، إلى داخل البيت.

***

بدأنا بزيارة بعضنا بعضاً. بالنسبة لي كانت هذه أمسيات مُعذّبة بشكل مؤلم. كان عليّ الاستماع إلى شكواها واختراع قصصٍ كي أسلّيها بطريقة ما.

تحوّل شربُ الشاي بسرعة، إلى جلسات سُكر. لم يكن ثمَّةَ ما يمكن الحديث عنه، وكان الاعتراف بذلك مخيفاً. وما كان يخيفني أكثر، أنّه ماعدا روسلانا، لا وجودَ لا أحد في حياتي. الفراغ لا يجذب الناس أبداً.

في كل صيف وتحديداً في منتصف تموز كان يحدثُ انقطاعٌ في تواصلنا، وهو ما كنتُ أنتظره منذ الربيع. أتى المصممون وفنانو المكياج والمعالجونَ بالتدليك - لإعداد روسلانا للقاء زوجها. أي لتجديد الوكالة. كان هذا الحدثُ يُسمّى رسميّاً « ذكرى الزواج». يتجمّع الضيوف، وتُطلَقُ الألعاب النارية. بالنسبة لروسلانا، كانت تلك فرصة للمساومة على تنازل واحد أو آخر في نظام السجن. وفي إحدى زيارات فيليكس، أصرت على دعوتي أيضاً للمشاركة في الاحتفال، كصديق وجار، وإلا فلن يتم التوقيع على التوكيل. وقد حصلت على جزئيّاً. دعيت، ولكن ظهر سوارٌ على معصمي، يصعق بالكهرباء عند عبور خط السياج. منذ ذلك الحين، وكي تتمّ دعوتي للزيارة، كان على روسلانا أن تتقاسم مشروب كالفادوس مع الحرّاس.

بعد كل «ذكرى» كانت تظهرُ كدمة تحت عين روسلانا أو على شفّتها.

- إنّه حقير تافه! وإذا كان يعتقد أنّه سيحصل في السنة القادمة على توكيل، فهو مُخطئ جداً!

في الربيع كانت ترسُمُ عادةً مخططات نابوليونيّة، حول كيفية الانفصال عن الزوج. وما أن يقترب تمّوز حتى تدهشني بإذعانها من جديد:

- إذا لم يكن هو، فمن إذاً؟ لو كان باستطاعتي استبداله بأحد ما. لكن ما من أحد. ليس لديه منافسون. من، إذا لم يكن هو؟

لم أرغب في الجدال. هذا ليس من شأني. وما كنت أستطيعُ تغيير أي شيء في جميع

الأحوال. إنّ طغاة المطبخ المُبجّلين، كما فهمت من دروس التاريخ، انهاروا بأسباب موضوعية حصراً. بقي علينا الانتظار حتى تتوضّع النجوم بالشكل المناسب.

***

أدّى جشعُ الأسواق المالية العالمية وغباؤها ، ذات صباح يوم من أيّام كانون الثاني الباردة جداً، إلى موجة تالية من الأزمة. الأزمة أدّت إلى انخفاض حادّ في أسعار موارد الطاقة. وتسبب انخفاض أسعار النفط والغاز في إضراب الشركات التابعة لشركة روسلانا وفيليكس جميعها. أثار الإضراب انعدام ثقة المستثمرين. فنظّموا عملية تفتيش وتدقيق، ووجدوا أن فيليكس ليس مجرد لص؛ فقد تمكّن من سرقة النفط والغاز، الذي لم يُضخَّ بعد من أعماق الأرض التي طالت معاناتها.

أدرك فيليكس، عندما شعر بالخطر، أنّ لا معنى للانتظار حتى التوكيل التالي، وذاب بكلّ بساطة في الفضاء.

عثر المأمورون القضائيون الذين قدموا إلى قريتنا لوصف الممتلكات المحجوزة، في بداية آذار، على جثّة روسلانا. كانت متجمّدة عند رجلي التمثال الذهبيّ، مرميّة للموت جوعاً من قبل الحرّاس الذين لم يتلقوا مرتبهم التالي. السوار لم يسمح لها باجتياز السياج.

واتَّضحَ أنّ الغبّية الذهبيّة الضخمة، التي تمّ تقطيعها بعد المصادرة، إنما هي مجرّد كتلة حديد مطليّة بالذهب.

• هوامش:

1ــ كالفادوس (بالفرنسية: Calvados) هو نوع براندي تفاح، تتميز به منطقة باس نورماندي في فرنسا، وخاصة إقليم كالفادوس، الذي تنسب تسمية الشراب إليه. عادةً ما تكون نسبة الكحول في شراب كالفادوس بين 40-45%. (المترجمان),

2ــ الأرزيّة [أو اللاريكس (باللاتينية: Larix) جنس شجري يتبع الفصيلة الصنوبريّة ويضم 10-15 نوعاً. (المترجمان).

3ــ نطاق الجبار أو حزام الجبار في الفلك (بالإنجليزية : Orion›s Belt أو The Belt of Orion) هو نظام نجمي في كوكبة الجبار . هذا النظام النجمي يتكون من ثلاثة نجوم شديدة اللمعان. (المترجملن).

4ــ ممثّل دمية خشبية، والبطل الرئيسي في فيلم صور متحرّكة إيطالي لحكاية أ. ن.

تولستوي: « المفتاح الذهبي، أو مغامرات بوراتينو» عام 1936. تتميّز الدمية- الممثل بالأنف الطويل جدا. (المترجمان).

5ـ القنطريون أو المرار جنس نباتي ينتمي إلى الفصيلة النجمية... هي نباتات شوكية موطن معظمها حوض البحر الأبيض المتوسط وكثير منها في بلاد الشام.. (المترجمان).

6ـ شبه جزيرة يامال: هي شبه جزيرة تقع في غرب سيبيريا، وتعدّ أكبر مصدر للغاز الطبيعي في روسيا. (المترجمان).

7ـ زيوس: في الأساطير الإغريقيّة هو إله السماء والبرق والرعد. ويعدُّ أبَ الآلهة والناس. (المترجمان).

8ـ عمر بلزاك: مصطلح أصبح شائعاً بعد صدور رواية الأديب الفرنسي بلزاك: «الامرأة الثلاثينية». (المترجمان).



إيناتسيو سيلونة

الرواية الحديثة لأسطورة الطوفان

د. حسن حميد

روائي وقاص وباحث من فلسطين مقيم في سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

عاش الكاتب الإيطالي المعروف أيناتسيو سيلونة تاريخ بلاده القديم والحديث معاً، فقد عاش الأحداث القديمة روايةً عن السماع من الأجداد والجدات، ومن الناس الذين عانوا من فظائع الكوارث التي ألمت بهم، وبالأمكنة التي عاشوا فيها.

لقد كانت الأحاديث المتواترة عن طوفان عام 1900 تغرق نفسه، كغيره، بالحزن العميق لأن مياه الطوفان أتت على البيوت، والقرى والمدن، والمواسم، والماشية، فأغرقت كل شيء، وأخذت بطريقها كل شيء، وشردت الناس بعد أن هدّمت بيوتهم، وأخذت مواسهم ومواشيهم، وقد كانت المنطقة التي عاش فيها أهل سيلونة أكثر المناطق الإيطالية عرضة للخراب والتدمير والموت، لأنها منطقة محاطة بالجبال الواقعة إلى شرق العاصمة روما، وقد استمرت معاناة الأهالي سنوات طوالاً حتى أعادوا بناء القرى مرة أخرى، وما إن تمّ لهم ذلك حتى فجعت المنطقة بزلزال شديد دمر مناطق واسعة، وقضى على الكثير من الأهالي، وقد عاش الكاتب سيلونه هذه الأحداث ووعاها، ورأى لوعة الناس وهم يتشردون فراراً من الهزات الأرضية التي قلبت حياتهم إلى جحيم، وما إن هدأت حركة الزلزال حتى توافد جامعو الضرائب على المنطقة يطلبون حق الدولة من الضرائب، والناس في ظروف صعبة، وأحوال بائسة، وقلوب موجعة لكثرة ما فقدوا، ولكثرة التدمير الذي طال كل شيء، الأمر الذي استفز الناس فطردوا جامعي الضرائب، وأغلقوا الطرق بوجوههم، وجرحوا وقتلوا بعض عمال الدولة الذين أصروا على أن يدفع الأهالي ولو أجزاء من الضرائب، لأنه من غير المعقول لهم أن يعودوا إلى العاصمة روما من دون جباية أي شيء من المنطقة، وإن كانت منكوبة بفعل الزلزال، وإن كانت نفوس الناس ميتة أو تكاد.

عاش الكاتب سيلونة هذه الوقائع والأحداث، وهو في عمر طفولته الثانية، فأحس بتذمر الناس وشكاياتهم، وفقرهم، وبما أصابهم من ويلات الزلزال، فانحاز إلى جموع الجماهير ضد جامعي الضرائب لأن فعلهم المتمثل بدفع الضرائب كان فعلاً غير أخلاقي، لا بل كان من المناصرين لفكرة أن تغيث الحكومة الإيطالية في روما، الأهالي المنكوبين بإعمار بيوتهم، وتعويض ما خسروه، ومواساتهم بعدما فقدوا الكثير من ذويهم، لذلك أحسّ أن هبة الأهالي ضد موظفي الحكومة هو فعل أخلاقي وإنساني يعبر عن حيوية الوعي، وصحوة القيم، والتضامن

الاجتماعي، وشبوب النار في أرواحهم.

***

ولد الكاتب الإيطالي أيناتسيو سيلونة في بلدة (بيشينا) الواقعة إلى شرق مدينة روما، وسط جبال عالية مخيفة، سنة 1900، أي في وقت الطوفان الكبير الذي أغرق القرية ودمر بيوتها، وأفسد مواسمها، شأنها في ذلك شأن ما حصل في جميع القرى والبلدات المحيطة بها، وقد اتصف أهالي هذه البلدة بالطباع الجبلية، فهم أهل عنف وقوة وجبروت وأصوات عالية، قد جابهوا السلطات الرومانية طويلاً، وعلى فترات متعاقبة من التاريخ، فبطلهم الشعبي (سيلونة) الذي اتخذه الكاتب اسماً له، قام بثورة عظيمة ضد حكام روما سنة (90 ق.م)، وقد انتصر مراراً على الجيش الروماني الذي أُرسل للمنطقة، واستطاع أن ينال حكماً ذاتياً للمنطقة، وبذلك كفّ أيدي حكام روما عن التدخل في شؤون المنطقة، وقد صارت انتصارات (سيلونة) حدثاً تاريخياً، مثلما غدا هو بطلاً شعبياً.

الاسم الحقيقي للكاتب أيناتسيو سيلونة هو سيكندو ترانكويلي، وقد أخذ اسم البطل التاريخي (سيلونة) تقديراً لبطولاته التاريخية، وتسطيره لأفعال المقاومة الشعبية المجيدة، وبهذا أراد الكاتب أن يتشبه بالبطل (سيلونة) الثائر على حكام روما القدماء، ليقول إنه يثور على حكام إيطاليا الجدد الذين تبنوا النزعة الفاشية.

درس سيلونة في مدارس قريته والمنطقة المحيطة بها، ثم غادر إلى روما لمواصلة دراسته فيها، وهناك انتسب إلى عصبة الشباب الاشتراكي المناهضة للأفكار الفاشية القائمة على الاستبداد، والانفراد بالحكم، والحجر على الحريات كلها، وبذلك سعى سيلونة، في مستهل شبابه لأن يكون ثائراً سياسياً لمواجهة ظلم الحكام، ورافعة لأحلام الناس في الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية.

أُغلقت طرق السياسة بوجهه، وحيل بينه وبين تحقيق ما يطمح إليه لذلك ترك السياسة، والتحق بعالم الكتابة والأفكار لعله يحقق بقلمه أدبياً وفكرياً ما لم يستطع أن يحققه بنضاله السياسي الذي استهلك نصف عمره الذي أمضاه متوارياً

مختفياً عن أنظار الشرطة الفاشية التي اتهمت بالبحث عنه، وعن رفاقه الذين صارت أعدادهم كبيرة، وحين سنحت له فرصة الهروب إلى الخارج، غادر إيطاليا إلى سويسرا ليعيش في منفى أُجبر عليه بعدما لوحق وطورد كثيراً، وفي سويسرا أخرج للنور روايته الشهيرة (النبع المر) أو (فونتمارا) التي كتبها في الغرف المظلمة المتوارية في أثناء مطاردة الشرطة الفاشية له، وأرسل مخطوطة الرواية إلى فرنسا إلى (باريس) تحديداً لكي تصدر هناك، لكن الناشرين رفضوا نشرها، لأنها رواية لا تهم القراء الفرنسيين فأحداثها

تجري في قرية إيطالية، وفيها مآس كثيرة، وفواجع مؤلمة، ومبالغات تفوق الخيال، لكن سيلونة ترجم روايته إلى الألمانية، وأرسلها إلى زيوريخ وطبعت هناك على نفقة سيلونة وبمساعدة من رفاقه الذين بلغ عديدهم نحو سبعمائة مشارك، وقد حظيت الرواية بتقدير كبير، بعدما تركت أثراً طيباً في نفوس الأدباء والنقاد والقراء في آن، وبذلك حاز سيلونة شهرة ما كان يتوقعها، وعبر عمله الأول الذي لم ينشر بلغته الأصلية (الإيطالية) وإنما عبر ترجمته إلى الألمانية.

تروي رواية (فونتمارا) حكاية موت قرية بكاملها، بيوتاً، وبشراً، وماشية، وحقولاً، يقصّها ليلاً على مؤلفها ثلاثة من الإيطاليين الذين فجعوا بما حدث، وهم يشكلون أسرة واحدة مؤلفة من زوج وزوجة وابنهما، وتصور الرواية عالماً قروياً لقرية قاحلة، بائسة، يعاني أهلها من الحرمان والفقر، بعيدة عن القرى الأخرى، فهي منعزلة تماماً، الوصول إليها صعب لأن طرقها الجبلية شديدة الوعورة، تسكنها بعض العائلات، يأتيها القسيس مرة واحدة في السنة، وعلى ظهر دابة (بغل)، وهي، أعني القرية، في كل شؤونها بعيدة عن التمدن والحضارة، فإن وصلت إليها سيارة فإن هذا الفعل يغدو حدثاً تاريخياً وقصة يتداولها الناس طوال أيام، وتصوّر الرواية أيضاً الناس وهم يقاومون الموت بطرق ووسائل عجيبة غريبة إلى حد أن رجل الدين فيها واسمه يوسف الكوبرتيني، الزاهد المحب لله، وحين يصبح في حضرة الله في السماء، يخجل من أن يطلب شيئاً من الله الذي يلح عليه في أن

يطلب، ويشجعه بقوله إنه هو سيد السماء، وإنه قادر على تلبية كل ما تريد، إنه لا يطلب لأن رأسه مزدحم بالطلبات، فبأي منهما يبدأ، إنها الحيرة التي تحول بينه وبين طلب أي شيء.

وتصوّر الرواية تحويل مياه القرية كلها إلى مزارع أحد النبلاء، وكيف أن الناس يذهبون إلى قصر النبيل، فيقفون وقفات الإستخذاء من أن يسمح لهم بالقليل من الماء، فيوافق النبيل بأن يأخذ هو ثلاثة أرباع المياه في القرية، وأن يشاركهم في الربع المتبقي لهم، وحين يشعر الأهالي بالغبن يحاولون الثورة، لكن القوات الفاشية التي تحمي النبيل، تهاجمهم فتقتل من تقتل، وتحرق البيوت بعد نهب ما فيها، وتعتدي على النساء، وتغتصب الفتيات، ومن بينهن الفتاة الجميلة (ألفيرا) عشيقة الثائر (بيراردو) الذي مضى إلى روما للعمل هناك ليجمع بعض المال الذي يخوله خطبتها، لكنه يتخبط في العثور على عمل في روما، فيقبض عليه أفراد الشرطة الفاشية ويودع في السجن، وتتناهى إليه، وهو في سجنه، أخبار اغتصاب خطيبته (ألفيرا)، ثم موتها مقتولة بعد عودتها من الدير الذي ذهبت إليه طلباً للتكفير عما ظنته إثماً ، أي(فعل الاغتصاب)، لذلك كله يحاول (بيراردو) الهرب، لكنه يخفق فيعاقب بالقتل.

وتنتهي الرواية بتنادي أهلها أن ينظموا أنفسهم لمواجهة (النبيل)، وقوات الشرطة الفاشية التي تحرسه، وعلى عكس ما قاله الناشرون، إنها خيالية، فقد كانت الرواية تروي سيرة شقيق الكاتب سيلونة الذي قاوم السلطات الفاشية، فاعتقل، وزج به في السجن إلى أن مات.

وتوالت أخبار شهرة سيلونة حين صدرت روايته (خبز وخمر) وهي تدور حول رجل دين، هو أصلاً ثائر إيطالي، كان قد هرب من إيطاليا إلى بلجيكا، ثم عاد إلى قريته بثياب الرهبنة، وهناك راح يتصل بجميع الناس والشرائح الاجتماعية، ويهيىء للثورة، لكن أمره ينكشف، فيهرب إلى الجبال ليعيش حياة العابد الزاهد فيأكل من ثمار الأرض، وينام بين الأشجار بعد ما طرده مجتمع الاستبداد.

الرواية الأخرى التي أسهمت في شهرة سيلونة هي رواية (بذور تحت الجليد) وهي تتحدث عن ثائر إيطالي آخر يتهم بالقتل وهو بريء ليلاقي على أيدي الفاشيين مصيره بالإعدام، ثم رواية أخرى عنوانها (حفنة توت) تقص حياة ثائر إيطالي جديد يعيش حياة التمرد، ثم حياة الرهبنة والدعوة إلى المحبة والتآخي الإنساني. لقد عاش سيلونة حياته منفياً من جهة، وكاتباً عن حلمه الثوري بالانتصار على الاستبداد والظلم، وتحقيق العدالة الاجتماعية.

توفي سيلونة بعدما أثرى موضوع الثورة بتقديمه نماذج ثورية قدمت حياتها قرابين من أجل حياة كريمة لا ترضى بالظلم والاستبداد بديلاً عن الكرامة والمحبة الإنسانية.



روبرت زيتالر

و«حياة كاملة»..

تفتقد الكمال

سامر الشمالي

قاص وكاتب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

رواية (حياة كاملة) المصنفة ضمن القائمة القصيرة لجائزة البوكر الدولية لعام 2016 هي العمل الخامس للأديب (روبرت زيتالر) الذي ولد في النمسا عام 1966 وعاش في ألمانيا وكتب بلغتها.

- 1 -

تقدم هذه الرواية التي حظيت بالكثير من الشهرة سيرة بطلها (أندرياس إيجر) الابن غير الشرعي لامرأة أسلمته قبل قضاء نحبها إلى زوج الأخت الذي استغله كخادم دون أجر في المزرعة، ورغم ذلك كان يعامله بقسوة شديدة. فعندما أسقط دون قصد وعاء الفخار من يديه ضربه ضربا مبرحا حتى انكسرت إحدى قدميه، ولم يحظ بالعلاج المناسب فظل يعرج طوال حياته: (رغم أن أندرياس إيجر كان يُعتبر شخصا ذا إعاقة، لكنه كان قويا. كان يستطيع التصدي لمهامه، ويطالب بالقليل، وبالكاد يتكلم، ويتحمل حرارة الشمس في الحقول تماما مثلما يتحمل البرد القارس في الغابة. كان يقبل أي عمل، وينجزه بأمانة وبلا تذمر. كان يجيد العمل بالمنجل مثلما يجيده بالمذراة. يقلب العشب المقصوص حديثا، ويحمِّل عربات النقل بروث الحيوانات، ويعتل الحجارة وحزم التبن من الحقول. كان يدب مثل خنفساء فوق الأرض، ويصعد الجبل بين الصخور ملاحقا الماشية التائهة. كان يعرف في أي اتجاه ينبغي تقطيع كل نوع من أنواع الخشب، كيف يوضع الإسفين، وكيف يبرد المنشار، وكيف تُجلخ البلطة) ص28.

بعد بلوغ (إيجر) التاسعة والعشرين استأجر- بما جمعه من مال قليل- قطعة أرض رخيصة مهجورة ومليئة بالحجارة، فأصلح من شأنها وبنى فيها بيتا صغيرا، واستقبل فيه عروسه الخادمة في فندق القرية. وكان الحب الذي جمعه بهذه المرأة يجعله يقوم بأفعال لم يكن يتخيل نفسه قادرا على القيام بها قبل ذلك: (خلال حياته لم يستطع إيجر أن يتذكر أنه حدث وتكلم كثيرا هكذا كما حصل حينها عند الزيارة الأولى لماري لأرضه. كانت الكلمات تتداعى منه هكذا ببساطة، وكان يستمع إليها مذهولا، كيف تصطف خلف بعضها من تلقاء ذاتها تماما ليخرج منها معنى، لم يكن يتضح حتى بالنسبة إليه إلا على نحو مفاجئ بعد أن يتلفظ بها) ص35.

أراد (إيجر) الحصول على المال ليوفر لزوجه حياة هانئة، فاقبل على العمل الشاق

دون تذمر في شركة بناء التلفريك، وهناك عهد إليه بأعمال خطرة كزراعة الألغام في الصخور لتفجيرها. ولم يكن هذا البائس يشعر بخطورة ما يقوم به، أو ينتابه الخوف، فقد كان مستسلما لقدره، وراضيا بمعيشته البسيطة التي لا تخلو من مسرات قليلة: (قام بحفر حفر في الغرانيت، كان يزرع فيها مسامير تثبيت بطول ساعد من المفترض أن تتحمل لاحقا سلما معدنيا طويلا لفنيي الصيانة. بإحساس سري بالفخر أخذ يفكر بالرجال الذين سيتسلقون في وقت ما هذا السلم، غير مدركين أنهم مدينون بحياتهم له وحده ولمهارته) ص47.

الحياة الهادئة لا تُوهب للإنسان طوال العمر، ففي ليلة شتوية حدث في الجبال العالية انهيار ضخم، وغمرت الثلوج الثقيلة المنزل الخشبي حيث كانت زوج (إيجر) التي منحته أياما قليلة من السرور قبل رحيلها المبكر: (تحت طبقة من مسحوق بعمق يصل حتى الركبة. كان الثلج قاسيا كما لو أن مدحلة قد رصفته. تناثرت في كل مكان ألواح السقف الخشبية، والحجارة، والخشب المتكسر. استطاع أن يتعرف على الحلقة الحديدة لبرميل المطر الذي يملكه وقربها مباشرة إحدى فردتي حذائه. على موضع مرتفع قليلا برزت من الأرض قطعة من المدخنة. تقدم إيجر بضع خطوات إلى حيث خمّن أن المدخل يقع تحته. سقط على ركبتيه وبدأ بحفر الأرض. ظل يحفر حتى أدميت يداه وصار لون الثلج تحته داكنا) ص64.

لم يعد لدى (إيجر) ما يربطه بالحياة، ولم يكن لديه أي أفكار حول الصراع الناشب- الحرب العالمية الثانية- ورغم ذلك طلب الالتحاق بالجيش الألماني لأنه لم يجد ما يفعله، ورفض بسبب العمر والعرج. ولكن بعد أربع سنوات استدعي إلى الخدمة العسكرية، وأرسل إلى بلاد القوقاز لمحاربة الروس، وهناك وقع في الأسر، وقضى ثماني سنوات بعيدا عن وطنه قبل إطلاق سراحه: (تم جمع الأسرى في الساحة الأمامية للثكنات، حيث توجب عليهم أن يتجردوا من ملابسهم ويكدسوها فوق بعضها في كومة كبيرة تفوح منها رائحة نتنة. صُبَ البنزين فوق الكومة، وأضرمت النار بها، وبينما كان الرجال يحدقون في اللهب، بدا على وجوههم

الخوف من إعدام فوري بالرصاص، أو مما هو أسوأ حتى من ذلك. لكن الروس أخذوا يضحكون، ويتحدثون بصخب جميعا في آن واحد، وعندما أمسك أحدهم أسيرا من كتفه، وضمه إليه، وقام مع هذا الشبح العاري النحيل برقصة ثنائية مضحكة حول النار، بدأ يتضح للأغلبية أن هذا الصباح كان صباح خير) ص89.

منحت البلدية (إيجر) حجرة خشبية خلف بناء المدرسة، ولكن التعويض الحكومي الممنوح للعائدين من الحرب غير كاف لمعيشة بسيطة، فعاد الرجل الشقي إلى العمل في الحقول، وتنظيف الحظائر. ورغم بؤسه واتساخ ملابسه استرعى انتباه معلمة الأولاد لنظافة قلبه الطيب، فزارته في حجرته حيث لا يوجد مقعد صالح للجلوس: (عندما انطلق الجندول بهزة خفيفة وقف إيجر عند إحدى النوافذ. شعر بالمعلمة تقترب منه من الخلف وتنظر فوق كتفيه. فكر كيف أنه لم يغسل سترته منذ سنوات. على الأقل قام الأسبوع الماضي بتعليق سرواله في مياه النبع لنصف ساعة، ثم جففه في النهاية فوق صخرة مشمسة) ص120.

بات (إيجر) عاجزا عن الحب عقب رحيل زوجته، فتركته المعلمة اللطيفة لأحزانه. وكان سيعيش وحيدا لولا اختلاطه مع السياح بعدما عمل مرشدا لأنه كان يحفظ الطرق بين الجبال الشاهقة كما يحفظ خطوط يديه الخشنتين. ولكن لم يستمر في العمل طويلا وقد بات عجوزا ليس لديه القدرة على تحمل المزيد من الأعمال المجهدة، كما فقد الرغبة في العيش، فحزم أمتعته القليلة مغادرا القرية، ولم يكن يعود إليها إلا مرة واحدة في الأسبوع لشراء أشياء لا يمكن الاستغناء عنها كالشموع. وعاش في حظيرة مهجورة جعل منها مكانا صالحا لسكنه: (كان يرى الناس بطرف عينه وهم يقربون رؤوسهم من بعضها خلف ظهره، ويبدؤون بالتهامس عليه. عند ذلك يستدير باتجاههم ويرمقهم بنظرة محمَّلة بأقصى ما يمكنه من غضب. ولكن في الحقيقة، تكاد آراء القرويين وما يبدونه من سخط، لا تعنيه في شيء) ص132.

مات (إيجر) في عزلته عن تسعة وسبعين عاما، واكتشفت جثته بعد ثلاثة أيام متجمدة في كوخه، وكأنه يغط في نوم طويل: (كانت المراسم قصيرة. تجمَّد قسّ

الرعية من البرد بينما كان حفارو القبور ينزلون النعش في الحفرة التي حفروها بحفارة صغيرة. يرقد أندرياس إيجر بالقرب من زوجته ماري. فوق قبره حجر جيري تنتشر فيه الشقوق، وينمو فوقه في الصيف زهر الكتانية البنفسجي الفاتح) ص138.

ـ 2 ـ

بعد موت (إيجر) تعود الرواية لتعرض شيئا من حياته الماضية في الصفحات الأخيرة، كما بدأت الصفحات الأولى بواقعة قبل العودة إلى عرض حياته منذ الولادة، وذلك باستخدام (ضمير الغائب) بتقنية (الرؤية من الخلف) حيث يحيط الراوي بحياة الشخصية من جوانبها المختلفة.

وقد أجاد الروائي الكتابة بأسلوب سلس لا يخلو من التشويق. إضافة إلى أن الشخصيات مقنعة بتصرفاتها المبررة نتيجة ظروفها الخاصة والظروف المحيطة بها. وأتت الأحداث متسلسلة دون إقحام وقائع لم تكن في صالح الحبكة المتكاملة للعمل الأدبي.

لكن الرواية قدمت بطلها من الخارج، وفي وصف سريع للأحداث المتلاحقة- إضافة إلى قصر الرواية- وهذا ما حال دون استثمار إمكانية السرد بالغوص عميقا داخل تلك الشخصية المعقدة الواقعية بامتياز، باعتبار أنه: (لا يتحقق الصدق الموضوعي في تصوير الناس في الأدب الواقعي بتصنيف وتفصيل الخصائص الايجابية والسلبية لشخوص العمل من قبل الكاتب، بل بعمق نفاذه إلى العالم الداخلي للشخصية) . فـ(إيجر) الذي ترصد الرواية حياته منذ نشأ دون والدين في مزرعة قريبه الذي يفتقد الرحمة، وعانى طوال حياته من إعاقة حركية، وافتقد المرأة الوحيدة التي أحب، ووقع في الأسر. فقد عاش حياة طويلة حافلة بالأحداث التي كان من الممكن استثمارها بطريقة أفضل، كما كان من المتاح الدخول إلى عمق هذه الشخصية بتناول أفكارها وتشريح مشاعرها وأحاسيسها على الورق بدقة متناهية لإحداث الأثر المرجو في نفس القارئ كيلا ينسى- بعد الانتهاء من

قراءة الصفحة الأخيرة- تلك الحياة الكاملة. ولكن هذا لم يحدث بالفعل، وبذلك افتقدت الرواية أهم ما يميز السرد الروائي في البحث عن الجوانب المستورة والخفية في حياة الشخصية التي تتحول إلى كائن من حبر وورق لديها حياة حقيقية في الكتب، كما الشخصيات من دم ولحم التي تعيش على الأرض.

يبدو أن الرواية لم تصل إلى طموح مؤلفها (زيتالر) الذي رغب في تقديم (حياة كاملة) كما يبدو في العنوان- وإن نال تصنيفا مرضيا- فحياة بطل الرواية لم تكن كاملة لخلوها من المعالجة النفسية العميقة للشخصية، وهذا لا شك في أنه محبط للقارئ المحترف الذي انتظر رواية أكثر جمالا باعتبارها تقدمت على الكثير من الروايات حتى حظيت بمكان في القائمة القصيرة لجائزة أوربية شهيرة!.

رغم عدم خلو (حياة كاملة) من سلبيات لا يمكن تجاهلها، ظلت ممتعة لأنها مشغولة بحرفية عالية، لهذا استحقت الانضمام إلى قائمة قصيرة لجائزة كبيرة في القارة الأوربية مهد الرواية الحديثة، وإن بقيت مجرد رواية عابرة في سجل الأدب العالمي!!.

المراجع:

1) روبرت زيتالر (حياة كاملة) ترجمة: ليندا حسين- الناشر: دار التنوير- بيروت- الطبعة الأولى 2017.

2) س. بيتروف (الواقعية النقدية) ترجمة: شوكت يوسف- الناشر: وزارة الثقافة- دمشق 1983.

-تم-



مسرحية أنتيغون

مسألة التغريب

محمد الحفري

روائي وقاص من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

تعد مسرحية «آنتيغون» للكاتب والمخرج الألماني برتولد بريشت أو بريخت من الأعمال الشهيرة وذلك لما تركته من أثر واضح على صعيد البناء الفني للنص، وعلى صعيد العرض المسرحي وما يتبعه من تحولات قد تختلف جذرياً على خشبة المسرح، وقد أجمع أغلب النقاد على أن نهاية هذه المسرحية تعتبر من أقوى مسرحيات بريشت المؤثرة وذلك عندما أنزل القائد «كريون» تلك الفتاة الثائرة والغاضبة «آنتيغون» حية إلى البئر أو القبر وهي ابنة الملك أوديب.

وعندما نشير إلى نهايات عند الكاتب المذكور فذلك يعني الخروج عن المألوف الذي تعامل معه، فهو من النوع الذي يحاول أن يجعل المشكلة غير مبتوتة والحل عنده غالباً ما يكون مجرد تصعيد يطرح فيه المشكلة السابقة والخواتيم عنده أشبه باللغز أو الحزازير.

من ناحية أخرى فإن مسألة التغريب كانت الهاجس المسيطر على أعمال الكاتب المذكور، ومنها هذه المسرحية التي بين أيدينا والتي يبدؤها بمشهد يعود للعام 1945م وهو زمن حديث حيث يقبض رجال الأمن السري على من يبحثون عنه ويعلقونه شنقاً على أقرب عمود للنور ليدور صراع بين الأخت الأولى والأخت الثانية الهاربتين من الجنود إذ ترغب إحداهن بدفنه بينما تعارضها الأخرى خوفاً من العقاب، وهذا الصراع أو جزء منه على الأقل يدور بين الشقيقتين ونقصد «أنتيجون وإيسمين» في النص الأصلي الذي يعود للكاتب اليوناني سوفوكليس وهو يعد كقصيدة من أهم قصائد العالم الغربي، وقد استعاض بريخت عن كورس اليونان وجعل من الحوار سبيلاً لخدمة غرضه وهذا التغيير يعود إلى طبيعة العصر والمرحلة، وقد لا يكون هذا الكلام مهماً، وقد لا يعني شيئاً لكاتب مثله يريد للمسألة البريختية أن تحل مكان المسألة الشكسبيرية، ولا غرابة في تغريبه الذي يريد منه أن يخرج لنا ملكاً أو أميراً أو أي شخصية أخرى من شخصياته ليقول لنا اسمه الحقيقي وأنه يمثل هذا الدور وهو بذلك يعاكس مدرسة ستانسلافسكي التي تدعو إلى الدخول في عمق الشخصية والغوص في مكنوناتها الداخلية ومقولتها الأساسية بأن على الممثل ألا يمثل.

لقد أراد بريخت أن يكون لغزاً وظاهرة محيرة ولم تقتصر اقتباساته على المضمون كما تؤكد الكثير من المراجع بل اقتبس أشكالاً مسرحية «مسرح النو، مسرح بيسكاتور» كما طلع إلى العالم بالمسرح الملحمي، وقد تصدى للنقاد بالمزيد من الاقتباسات، واتخذ أسلوباً مخالفاً لكل ما هو مقدس أو معترف به، لذلك شن حملة على موسيقى بيتهوفن وخالف المسرح الشكسبيري، وأعلن الثورة ضد كل ما

هو مألوف في المسرح والإخراج والموسيقى والأغاني والشعر وإدخال المسرح داخل المسرح أو المسرحية داخل المسرحية وهو صاحب مقولة الأقدر على حماية الشيء هو الأحق به من غيره. ويبدو لنا في ذلك وكأنه يدافع عن نفسه، فقد فعل ذلك في الكثير من أعماله ومنها دائرة الطباشير القوقازية وبعض الآثار والمسرحيات لم تتوهج إلا على يديه، لذلك يعتبر نفسه هو الأجدر والأحق بها من غيره وحتى من أصحابها الأساسيين، وهو قد عرف كيف يجمع من هذا وذاك كل ما هو مفيد، وهو الأحق بالمسرح التعليمي والصيني وغيرهما، مؤكداً على عبثية الحياة وفساد الجسد والروح والمجتمع كله قائم على الانهيارات والتفتت والتناحر والصراع تشكل بنية عميقة فيه لأن الكائنات ولدت متصارعة والغابة هي أصل البشر.

وعوداً إلى ذي بدء أو إلى مسرحية «آنتيجون» فقد تعامل معها كما تعامل مع غيرها من نصوص حين حولها من شعرية تؤديها الجوقة على الطريقة اليونانية إلى حوارية تقوم على الصراع الحربي، فهو يعتمد في مسرحه على الحروب بشتى أشكالها وألوانها، وذلك لأنها موقف إنساني حرج من ناحية، ولأنها مغروزة في النظام الاجتماعي الذي ينضوي تحته الإنسان من ناحية أخرى، والحرب من وجهة نظره هي الحياة والحياة هي الحرب.

بعد المشهد الذي يدخله بريخت إلى النص ليغربه، يعود الكاتب إلى النص الأساسي ليدق فيه طبول الحرب مستبدلاً جوقة سوفكليس كاتب النص الأصلي بالشيوخ الذين يوافقون على ما يريده «كريون» الذي تولى الملك من بعد أوديب على طيبة، وغزا مدينة أرجوس وأحرقها وفتك بأهلها والجيش سيعود بعربات الغنائم. حيث يقول «كريون»: في هذه اللحظة يتحلق رجالي ويرقصون للإله ياخوس، نعالهم تضرب الأرض، أما الجانية فقد أمرت بنقلها إلى مغارة موحشة خارج المدينة لتبقى هناك ومعها القليل من الشعير والخمر كالتي نضعها للميت في قبره. عندها يجيبه الشيوخ وكأنهم صدى لكلماته: الغيوم تتلبد فوق رؤوسنا. في غرفتها ابنة أوديب، تعد نفسها ليؤويها منفاها الأخير، وهي تنصت من بعيد لصوت الإله

ياخوس ينادي أتباعه فتجيبه مدينتا التي نخرتها الكآبة.

هكذا يقول الملك الجديد وقد قتل أثناء المعارك مع مدينة أرجوس ولدي أوديب، عندها يحكمُ أن يدفن أحدهما بمراسم رسمية لأنه قاتل بشجاعة وبسالة مع جيشه الغازي، بينما يحكم على الآخر بأن يترك في العراء لتأكله الطير، ومن يقوم بدفنه سيلقى الموت حتماً عندها تتحداه «آنتيجون» شقيقة القتيل وتعاند أختها وتقوم بدفنه «كريون: تعترفين أم تنكرين؟» «آنتيجون: أنا لا أنكر بل أعترف بذلك» وفي مكان آخر يقول لها: ولكنك في قبضتي. فتجيبه: وماذا تستطيع أن تفعل غير قتلي؟.

ولعلنا نلاحظ من خلال هذا الحوار أن العمل قد تصاعد على جهتين الأولى خارجية حيث جبهة القتال وجيشه الذي يهاجم مدينة أرجوس ويحقق الانتصار تلو الآخر، والثانية جبهة داخلية تتمثل في تصفية خصومه ومعارضيه في الداخل. والجبهة الثانية بطبيعة الحال تابعة للأولى فالنصر على الأعداء وتدمير مدينتهم وحرقها دفع بالملك كي يلتفت إلى الداخل ويقبض عليه بالحديد والنار من دون أن ينتبه أن انكساراً ما وتصدعاً قد حدث في تلك الجبهة وها هو «هيمون» ابن الحاكم الجديد «كريون» ينسحب من المعركة احتجاجاً على فعل والده بالقبض على «آنتيجون» والحكم عليها بالموت ذلك لأنه يحبها وقد تعلق قلبه بها. والحاكم «كريون» لم يعلم بعد أن ولده «ميجاريه» قد قتل في معارك «أرجوس» وهو لم يعد بعد من ساحة القتال ولعله لم ينتبه أيضاً إلى مقولة «تيريزياس» عراف المدينة الأعمى الذي نبهه لذلك ولكنه اعتبره نذير شؤم في يوم تحقيق النصر. ولعل أفعاله تلك لا تبتعد كثيراً عن أفعال الطغاة على مدى العصور والأزمنة والذين لا ينظرون إلى من يعيشون معهم ويقاسمونهم الهواء والمأكل والمشرب ليكونوا منفصلين عن شعوبهم ومعاناتها وأوجاعها ومن دون أن يدروا أن الحروب الخارجية تحتاج إلى تكاتف الجبهة الداخلية وتوحيد الصفوف .

لقد اشتغل بريخت في نصه هذا كمسرحي خبير يعرف جيداً كيف يمسك بأحداثه

وكيف يقيم الصراعات ويبنيها على أسس انهيارات قد تأتي لاحقاً لتنسف كل ما شيده الإنسان في عز النهار حيث بدأ تلك الصراعات التي لا يقوم المسرح من دونها، من مشهده الأول بين الأختين أثناء الحرب العالمية الثانية ثم عاد إلى القصة الأساسية ليظهر ذلك بين «آنتيجون» وشقيقتها التي تعارضها في مسألة الدفن وبين «كريون» وولده «هيمون» ثم يظهر ولو بشكل خفي بينه وبين الشيوخ الواقعين تحت سطوة الخوف ورهبته. وقد اعتمد على عمود الحكاية الذي بناه على أساس رفض « «آنتيجون» وتحديها لأمر الحاكم.

وتظهر براعة الكاتب في هذا النص في إيقاعنا تحت هيمنة الانتصارات الزائفة التي حققها جيش «كريون» في مدينة أرجوس بينما الحقيقة أن أهل تلك المدينة قد قاوموا بضراوة وكسروا جيشه وقتلوا ولده قائد الحملة عليهم، وهم الآن في طريقهم إلى مدينة طيبة لملاحقة فلول جيشه وشتاته المهزوم، وليست هذه النهاية وحدها هي التي أخفاها الكاتب فقد شنقت «آنتيجون» نفسها ووجد «هيمون» راكعاً عند قدميها وعندما دخل عليه والده حاول طعنه فراحت طعنته في الهواء، عندها طعن نفسه، وها هو الحاكم «كريون» يحمل ملابس ولده وعليها الدماء وحالته أقرب إلى الجنون، وتلك نهاية منطقية لطاغية من هذا النوع. ومن النص نقتبس ما ردده الشيوخ بعد خروج «كريون» من المجلس : «استدار وذهب حاملاً بين يديه قطعة قماش ملطخة بالدم.. نحن. نحن ما زلنا نتبعه حتى الموت. القبضة التي أحنت رقابنا بترت ولم تعد قادرة على الضرب، ولكن اليد التي رأت كل شيء وتكهنت بكل شيء لم يسعها أن تكون غير عون للعدو، العدو الذي سيبيدنا الآن، الزمن قصير جداً... «وبالتالي يمكن أن نستخلص من هذه المسرحية مقولات كثيرة أهمها حالة اللجوء إلى القوة عندما تقع الدولة في التفسخ والانحلال، وبالتالي يمكن القول إن بإمكاننا أن نستفيد من عمل ملحمي مثل هذا لنسقطه على تراثنا وتاريخنا ونخرج بما يشابهه من حيث الجودة وبما يناسب لغة المعاصرة وذلك من محاسن فن التمثيل حين يبرز ما هو طبيعي في الحكاية ليجعلها مشرقة تناسب

الزمان والمكان.

ومن الجدير ذكره أن هذه المسرحية صادرة ضمن سلسلة إبداعات عالمية عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت عام 2005م . كما ويجدر التنويه أن الكاتب العالمي برتولد بريشت قد صدرت له الكثير من الأعمال نذكر منها : طبول الليل ـ ذو الرؤوس المستديرة ـ ذو الرؤوس المدببة ـ الرايخ الثالث ـ الرجل هو الرجل ـ الرجل الطيب ـ الاستثناء والقاعدة ـ دائرة الطباشير القوقازية.



مارغريت دوراس.. «العاشق»

انعتاق الروح.. غواية الجسد

نذير جعفر

ناقد وروائي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

مارغريت دوراس امرأة متفردة موهبة وجرأة وغموضاً، امرأة من ضباب وموسيقى وحب مستحيل. وهي في رحيلها كما في حياتها ذاكرة مكتنـزة، وروح متمردة، وسيرة لم تكتمل بعد ... ولا شيء، لا شيء الآن سوى ما خلفته لنا من روايات وأفلام، ونصوص مقاتلة ...وكل هذا الصمت البليغ والفراغ الأزلي.

هنا، ليس لنا غير أن نلامس عوالمها برفق، أن نحاور صمتها قليلا، دون أن نقتحم عليها عزلتها الأخيرة وربما الأثيرة... ولعلها المصادفة وحدها التي جعلتنا نتوقف عند روايتها «العاشق» التي نالت جائزة «الغونكور» الفرنسية عام /1984 / كأعلى تقدير أدبي يمنح لكاتب، وجائزة «همنغواي» الأميركية، وتصدرت قائمة المبيعات (800) ألف نسخة في ستة أشهر، وترجمت إلى معظم اللغات الحية في العالم.

لقد قال ماركيز ذات مرة: «أعتقد أن الكاتب يؤلف كتابا واحدا فقط، على الرغم من أن ذلك الكتاب وحده قد يظهر في مجلدات متعددة وتحت عناوين مختلفة». وإذا كنا لا نستطيع تعميم مثل هذا الاعتقاد، فإننا نرى أن دوراس أقرب ما تكون إليه، فهي لم تقدم في معظم أعمالها سوى سيرتها الذاتية، وبصورة أساسية ذكريات الطفولة وأيام الشباب الأولى التي عاشتها في «فيتنام» وتحديداً في ولاية «سايغون» إبان الاحتلال الفرنسي لكن هذه السيرة الذاتية لا تقدم كاسترجاع لماض شخصي بقدر ما تقدم عبر تشابكها بالعالم المحيط وأحداثه وشخصياته، ومن هنا تكتسب غناها وشموليتها، حتى لتبدو سيرة لملايين الناس الذين تتقاطع مصائرهم بمصائر الشخصيات التي صورتها دوراس بكل ما فيها من يأس وانتظار وضجر ونبل ووضاعة وعشق حتى الموت.

في «العاشق» ، كما في أكثر رواياتها، تعاود دوراس استحضار الماضي البعيد، وتنهل من ينابيع الذاكرة تلك الصور الحية والمؤثرة في حياتها وحياة أسرتها، لترويها بتلقائية مدهشة بعيدا عن التزويق الإنشائي/ البلاغي، عبر رؤية سردية يتناوب فيها ضميراً المتكلم والغائب في رواية الأحداث دون أن يخرجا عن سياق السيرة الذاتية كخلفية أساسية ونقطة تبئير مركزية ينتظم من حولها العالم السردي. ولعل هذا التناوب بين ضمير المتكلم وضمير الغائب، وما رافقه من لعب فني بالزمن، وتحطيم للنظام (الكرونولوجي) التتابعي للأحداث، هو ما كسر رتابة السرد وأحاديته، وسمح بتقديم المواقف والمشاهد المتكررة في الرواية من زوايا ووجهات نظر متعددة.

شخصيات دوراس شخصيات مركبة وغير عادية، ولذا فهي تلفت الانتباه بما تحمله من طباع غامضة وسلوك ملتبس.. إنها شخصيات تعمل في الغالب أكثر مما تقول، تواجه الخطر وتمضي إلى مصيرها دون أن تلتفت وراءها. هذا ما نراه في بطلة «العاشق»، الصبية ابنة الخامسة عشرة والنصف بقبعتها اللبادية، وخيوطها المذهبة وكعبها العالي.. والرواية بشبكة علاقاتها الكلية ترصد نقطة التحول

والانعطاف في مجرى حياة هذه الصبية، وهنا نكتشف سحر المخيلة عند دوراس وسحر الكلمة والفن، فهي تربط هذا الانعطاف المصيري بمشهد عبور النهر إلى الضفة الأخرى، وهو ما يوحي بالعبور من الطفولة إلى اليفاعة، ومن براءة الروح إلى جحيم الجسد، ومن غفلة الحواس إلى فضول التجربة، ومن سلطة الأسرة إلى سلطة الذات في تفتحها واندفاعها وفرديتها: «علي أن أقول لكم إن عمري كان خمس عشرة سنة ونصف السنة. وقد حدث ذلك وقت مرور قارب العبور على نهر «الميكونغ» وتستمر الصورة خلال عبور النهر كله ص 10». أي خلال حياتها كلها.

والصورة التي تعنيها هنا هي صورة ذلك «العاشق» الذي غير مجرى حياتها، ونقلها إلى الضفة الأخرى، ضفة الخطر والمتعة في آن معا. إنه ذلك الشاب الصيني الثري والأنيق، والذي لن تغادر صورته ذاكرتها أبدا: «على قارب العبور، إلى جانب الحافلة، كانت تقف سيارة «ليموزين» سوداء ... وفي «الليموزين» كان يجلس رجل أنيق جدا ينظر إلي .. ص 21.

النهر، قارب العبور، سيارة «الليموزين» السوداء ، هذه هي الثيمات الأساسية التي ستتكرر مرارا تارة بضمير المتكلم على لسان الشخصية المحورية، وتارة بضمير الغائب عبر الراوي غير المباشر الذي يقتحم العالم السردي كصوت ثان ليجسد وعي البطلة لذاتها ولمحيطها بصيغة جديدة. وتكرار هذه الثيمات كاللازمة المرافقة غالبا ما يتم بين مسافة سردية وأخرى إثر تداعيات الراوي واستطراداته ليشد انتباهنا إلى الحدث المركزي الذي تدور حوله الرواية وهو لقاء الصبية بالشاب وما أحدثه من تحول في مجرى حياتها.

دوراس لا تكتفي بالإشارة إلى الفارق الطبقي والقومي بين الفتاة والشاب لتسوغ انفصالهما فيما بعد، إنها تذهب أبعد من ذلك، إلى اختلاف كل منهما في فهم الحب، ففي الوقت الذي يندفع فيه الشاب بحب روحاني جامح، نرى الفتاة تندفع بالحب إلى أقصى حدود الجسد، إلى التناهي في المتعة حتى الموت: «هذا الجسد الذي لا يشبه الأجساد الأخرى .. إنه موجود في كل مكان، يمتد إلى اللعب والموت ص 92».

ومن هنا تبدأ بذرة الحب المستحيل بالتفتح بينهما إلى أن يفترقا. والرواية لا تنتهي هنا كما يحدث غالباً في الميلودراما بل تنتهي من لحظة بدء جديدة، عندما يلتقيان في باريس بعد أن أصبحا كهلين، يلتقيان بمبادرة من العاشق الصيني الذي قطع كل هذه المسافات ليقول لها: «إنه كان يحبها كثيراً، وإنه لن يستطيع أبدا أن يكف عن حبها، وإنه سوف يظل على حبها حتى الموت ص 160».

ثنائية المرأة/الرجل، اللقاء/الفراق ، الروح/الجسد، وما يرافق ذلك من انتظار ومرارة وضجر، هو ما يشكل الخيوط الأساسية لنسيج الحبكة الروائية عند دوراس، هذه الحبكة التي يلملم أطرافها القارئ عبر الاسترجاعات الزمنية البعيدة، والقريبة، والاستباقات المتحققة أو المتخيلة، التي يقوم كل من الفعل الماضي والمضارع بتحديد سياقاتها. إنها حبكة مفككة، متناثرة في أمكنة وأزمنة متعددة ومتباعدة تبدأ من «سايغون» وتنتهي في «باريس»، وتتوزع على فصول السنة وسنوات العمر من الطفولة إلى الشباب، ومن الشباب إلى الكهولة... ومثل هذا العرض للحبكة أقرب ما يكون إلى تقنيات السينما في الانتقال من مشهد إلى آخر بقطع مباشر يستدعي مخيلة المشاهد ويحفز ذاكرته على الربط بين المشاهد المختلفة لتكتمل الصورة أمامه وتتضح تفاصيلها ودلالاتها.

إلى جانب المفارقات الزمانية والمكانية يلعب كل من الحذف والتلخيص دوره في تسريع وتيرة السرد وفي إضاءة مصير كثير من الشخصيات الخيطية أو العابرة والهامشية, والتي تكتظ بها رواية دوراس لتشكل خلفية المشهد السوسيو- ثقافي الذي يحيط بالبطلة, وهذا ما نلاحظه بشكل خاص في سرد سيرة العائلة: «ظلت أمي عشر سنوات دون أن تفعل شيئاً. أصبح الأخ الصغير محاسباً في» سايغون» ولما لم تكن مدرسة «الفيوليه» موجودة في المستعمرة، فقد كان علينا أن نرسل أخي البكر إلى فرنسا. وقد ظل عدة سنوات في فرنسا يدرس في مدرسة «الفيوليه» إلا أنه لم يكمل دراسته ص 11 «.

وكثيراً ما يلعب تكرار المشاهد والمواقف والأسماء دوره أيضاً في تعميق دلالة الأشياء وإيحاءاتها، ومن هنا هذا الإلحاح على ذكر «زوج الأحذية» و»القبعة» و»الخيوط الذهبية» التي يرتبط ذكرها بالفترة التي تعرفت فيها إلى العاشق وهذا ما جعل كلا منها يعزز مرحلة الانعطاف في شخصيتها، ويأتي تكرارها ليؤكد حضورها العميق في ذاكرة الشخصية وفي عقلها الباطن.

ويمكننا أن نلاحظ التلقائية والعفوية في السرد عبر خاصية التضايف التي تطبع هذه الرواية. بميسمها حيث مرض الأب يستدعي الحديث عن موته، والموت يستدعي الحديث عن تلقي الخبر، وتلقي الخبر يستدعي الحديث عن موقف الأم وهكذا دواليك عبر متوالية دائرية تبدأ من نقطة وتمضي بعيداً لتعود إلى النقطة ذاتها.

وكثيراً ما تلقي دوراس الضوء على بعض الشخصيات التي تمر بشكل عابر على هامش الحدث المحوري مثل: «ماري كلود» الأمريكية الثرية و»بيتي فرنانديز» الرقيقة النحيفة، و»رامون فرنانديز» المغرم بالحديث عن «بلزاك» ثم زميلة الدراسة «هيلين لاغونيل» بجسدها الفاتن والمكتنـز، بالإضافة إلى الشخصيات الرئيسة الأخرى مثل الأم والأخ الأكبر والأخ الأصغر، وكل من هذه الشخصيات تشكل قصة ضمن القصة الأساسية، وتترك عنها صورة لا تمحى في ذهن القارئ.

إن تفكك الأسرة (موت الأب ـ خوف الأم ـ ضعف الأخ الصغير ـ تمرد الأخ الكبير وانغماسه في المجون والقمار) وضيق محيط الجالية الفرنسية في «سايغون» وطول السنة التي تمضي بلا ربيع برتابة مضجرة، كل ذلك دفع بالصبية إلى غواية الجسد منذ أول تماس لها بعالم الرجل، في ذلك اللقاء الذي تم على ضفة النهر في زورق العبور. الرتابة، الضجر، الانتظار، ثم العشق، والخلاص، والتحدي، فالعودة من جديد إلى الوحدة والعزلة ومواجهة العالم بقلب منكسر، وروح تائهة، وجسد ظامئ .. تلك هي الترسيمة التي تنضوي تحتها رواية «العاشق» وعدد كثير من روايات دوراس الأخرى لعل أهمها: «سد على الباسيفيكي» التي تعد رواية العاشق إعادة لها بصورة أخرى.

لقد عاد «العاشق» أخيراً إلى بلاده، وظلت دوراس في باريس إلى أن خطفها الموت أخيراً ... وها نحن نلمحها من بعيد، بقبعتها اللبادية، وكعبها العالي، وخيوطها المذهبة تلوح للعاشق تلويحة الوداع الأخيرة، وتمضي ... ومعها يتعالى النشيد مردداً: سلاماً أيها «العاشق» .

---

*العاشق، مارغريت دورا س ـ ترجمة د. عبد الرزاق جعفر مراجعة د. محمود موعد ـ دار منارات ـ عمان.

نوافذ

على الأدب والثقافة في العالم

ترجمة وإعداد: **منـــير الرفـــاعي**

مترجم وكاتب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

- **رحيل (توني موريسون):**
  حكّاءة مآسي السود.. وعين الأدب الأميركي «الأكثر زرقة»
- **(فرانسوا ساغان) تعود برواية ضائعة**
- **يوميات (تولستوي) بالعربية**
- **جائزة نوبل.. مزيد من المركزية وانتقادات لاذعة**
- **(إليف شافاق)**

توني موريسون

حكّاءة مآسي السود..
وعين الأدب الأميركي (الأكثر زرقة)

توفيت، الثلاثاء 6 آب 2019، الروائية الأميركية من أصل أفريقي توني موريسون، الحائزة جائزة نوبل للأدب عام 1993، عن عمر يناهز 88 عاماً، إثر معاناة قصيرة مع المرض، بحسب ما أفادت عائلتها في بيان. جاء فيه: «صحيح أن رحيلها خسارة فادحة، إلا أننا ممتنون لأنها عاشت حياة مديدة وجميلة؛ أُمّاً وجَدَّة وخالة مخلصة، وكاتبة رصينة ثمنت الكلمة المكتوبة». حياة خصصتها للتجربة الإنسانية التي عاشها السود في أمريكا.



«إنني أتطلع بشدة إلى تشييد المتخيل الأسود، لأنني أريد أن أشارك في تطوير مدونة العمل الأدبي الأسود»، هذا ما قالته الكاتبة والروائية الأمريكية توني موريسون، قبل عدة عقود، في حوار صحافي صار اليوم موثقاً ضمن «معجم السيرة الأدبية».

يبدو اليوم، بعد أن رحلت هذه الكاتبة، أن هذا التطلع تحقق على أرض الواقع، ليس فقط من خلال أعمالها الإبداعية والنقدية المتعددة التي خلَّفتها، وإنما من خلال تجربتها الأدبية التي صارت رائدة في الحقل الأدبي الأمريكي.

تتمحور تجربة موريسون الأدبية كلها حول حياة السود والزنوجة في أمريكا. إذ نسجت موريسون، التي كانت أول كاتبة أفروأمريكية تفوز بجائزة نوبل للآداب، نتاجها الأدبي حول الإنسان الأمريكي الأسود، خاصة تجربة المرأة المسحوقة، محاولة استكشاف الهوية الأفرأمريكية. وصاغت هذا كله في كتابة مشرقة وساحرة، لتصنع لنفسها أسلوبا أدبيا متفردا لا نظير له في الأدب المدون بلغة شكسبير.

ولدت موريسون يوم 18 شباط 1931، في «لاورين» في ولاية أوهايو. لم تكد موريسون، واسمها الحقيقي كلو أرديليا ووفورد، تفتح عينيها على الحياة، حتى عاشت حدثاً صادماً، بعد أن أضرم «سيد» عائلتها النار في البيت الذي كانت تسكنه، لأن والدها ووالدتها عجزا عن دفع الإيجار. لكن هذا الحادث سيشق مجرى آخر في حياة الطفلة، إذ سيجعلها تعي عمق المعاناة الناتجة عن اضطهاد الإنسان الأبيض وتسلطه وهيمنته على المجتمع الأسود. وسيتعمق هذا الوعي أكثر بالحكايات والقصص المستوحاة من تاريخ هذا الشعب، الذي ظل مستعبدا حتى حدود سبعينيات القرن الماضي.

وعلى الرغم من أن «موريسون» واجهت سياسات التمييز العنصري الأمريكية في الجامعة طوال سنوات، إلا أنها تمكنت من الحصول على شهادة الإجازة والماجستير في الأدب الإنكليزي، لتشق بعد ذلك طريقها في مجال التدريس الجامعي والنشر، ابتداء من منتصف الستينيات، كناشرة أولا، ثم كاتبة ثانيا، بعد أن انطلقت مسيرتها الإبداعية، سنة 1970، بروايتها الأولى الموسومة بـ»العين الأكثر زرقة»، لتتوالى بعدها الروايات وكتب الأطفال والدراسات الأدبية والثقافية.

خلفت موريسون إحدى عشرة رواية، فضلاً عن مؤلفات كثيرة في أدب الطفل والدراسات والمقالات. ومن أبرزها رواية «أغنية سليمان» التي نالت جائزة دائرة نقاد الكتاب الوطنية الأمريكية سنة 1977، ورواية «محبوبة» التي توجت بجائزة الـ»بوليتزر» سنة 1988. فضلا عن ذلك، فهي واحدة من الكتاب الأمريكيين القلائل الذين ألفوا أعمالا نقدية، وعبّروا

عن مواقف لاذعة تجاه السياسة الأمريكية، لكنهم حظوا في الآن ذاته بالحفاوة والرواج الأدبي. إذ ظلت رواياتها الجديدة تبرز ضمن قوائم «نيويورك تايمز» لأكثر الكتب مبيعا في الولايات المتحدة الأمريكية وخارجها، مثلما كانت تحتفي بها نجمة التلفزيون الواقع أوبرا وينفري، فضلا عن أنها كانت، وما تزال، محور أطاريح جامعية ودراسات نقدية ومقالات أدبية إعلامية إلى اليوم.

هذا المنجز الأدبي وصفته الأكاديمية السويدية، يوم أعلنت عن تتويج صاحبة «صولا»، بأنه «يتميز بالقوة الرؤيوية والمحتوى الشعري» اللذين يساعدان موريسون على أن «تنفخ الحياة في جانب جوهري من الواقع الأمريكي» إذ جعلت موريسون الكتابة المنثورة عن هذا الواقع، تتناغم مع إيقاعات التراث الشفاهي عند السود الأمريكيين

تمتزج في سرديات موريسون أصوات الرجال والنساء والأطفال، وحتى الأشباح، في طبقات متعددة. كما تلتقي في رواياتها ومؤلفاته الموجهة للأطفال الأسطورة والسحر والشعوذة، وتتشابك مع الحقائق اليومية والوقائع الاجتماعية، ما جعل بعض النقاد يعتبرون أن تقنيتها هذه أشبه بطرق بعض كتاب الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية، أمثال غابرييل غارسيا ماركيز. ففي رواية «صولا» مثلا، نجدها تروي قصة امرأة تتعمد أن يدوس القطار على رجلها، حتى تحصل على تعويض مالي من التأمينات، وتقدمه لعائلتها. وفي رواية «أغنية سليمان»، يرزق بطل الرواية بابنة، فيسميها «بيلات» انطلاقا من الإنجيل، بعد أن قلب صفحاته كلها. ولأنه لم يكن يعرف القراءة، فقد وقع اختيار على مجموع من الحروف التي بدت له «قوية وجميلة».

أما رواية «محبوبة»، فتحكي قصة عودة شبح طفلة مقتولة، ليستوطن بيت قاتلتها. في هذه الأعمال كلها، دمجت موريسون عناصر الكتابة وكثفت مصادرها، التي تستوحي منها أفكارها الإبداعية، لتترجم اهتمامها الأساس؛ أي العبودية وميراثها داخل أمريكا الحديثة. كما يتبدى فيها الماضي كحاضر مروع ومخيف، كعالم مليء بإدمان المخدرات والكحول والاغتصاب والقتل والسفاح والاستغلال والعنف والتوحش، إلخ. هذا الماضي والحاضر تصفه بقوة في رواية «محبوبة» التي تجري أحداثها في القرن التاسع عشر، لكن استعاراتها المتكررة تدل على أحداث القرن العشرين. تقول هنا إن الأمر لا يتعلق بـ«استغلالك أو قتلك أو جرحك فحسب، وإنما بتلطيخك أيضاً.. تلطيخك حتى لا تطيق نفسك أكثر.. تلطيخك حتى تنسى أن تفكر في ذلك».

يتجلى الماضي كذلك، في أعمال موريسون، من خلال أواصر العائلة والجماعة والعرق والروابط التي تجعل الثقافة والهوية وحس الانتماء تنتقل من الأبوين إلى الأبناء، ثم إلى

الأحفاد. إذ تشكل هذه الروابط بين الأجيال، كما تقترح رواياتها، السلسلة المفيدة الوحيدة في التجربة الإنسانية لدى السود الأمريكيين، وتحولت في ما بعد إلى الأساس لمفهوم الزنوجة في التفكير والإبداع الأفرأمريكي.

تعبر موريسون عن هذا مجازاً في روايتها «محبوبة» على لسان عبدٍ سابق وهو يتحدث عن حبيبته: «هي صديقة عقلي. فهي تجمعني، يا رجل. تلتقط شظاياي، فتعيدها لي بالترتيب الدقيق. فمن المفيد، كما تعلم، أن تحب امرأة تصير صديقة عقلك».

فضلا عن ذلك، برز هذا الاختيار السردي والموضوعي منذ روايتها الأولى «العين الأكثر زرقة»، التي كتبت في لحظات مسروقة بين عملها اليوم وعملها كناشرة وحياتها الشخصية كأم ترعى طفلين صغيرين. إذ تحلم بطلتها بأن تملك عينين زرقاوين، وهو تعبير مباشر عن رغبة الأفارقة الأمريكيين في أن يكتسبوا الحقوق نفسها التي يتمتع بها البيض. هو ذا موضوعها الأثير، وبه استطاعت موريسون أن توسع المتخيل السردي الأمريكي، وأن تفتحه على هموم مجتمع ظل مقهورا على امتداد أكثر أربعة قرون. ورغم أن موريسون تقدمت في السن، إلا أنها ظلت مصرة على إسماع صوت المجتمع الأسود. إذ كانت أكثر إيلاما في روايتها ما قبل الأخيرة الموسومة بـ«الديار»، رغم كونها الرواية الأقصر ضمن مجمل أعمالها. تحكي في هذه الرواية، قصة جندي أسود، صدمته حرب كوريا، حيث لا تساوره سوى فكرة واحدة: العودة إلى مدينته، ليهب إلى نجدة أخته التي راحت ضحية هذيان طبيب مريض نفسيا. إذ تستغل الروائية الفرصة، لتغوص بقرائها من جديد في أمريكا طفولتها، أمريكا الخمسينيات، لا أمريكا المعجزة الاقتصادية، بل تلك التي كان فيها السود ما زالوا يخضعون لميز عنصري عديم الرحمة.

تجدر الإشارة إلى أن موريسون تركت إرثا أدبيا كبيرا، من أعمالها: «العين الأكثر زرقة»، «صولا»، «أغنية سليمان»، «صبي تار»، «محبوبة»، «جاز»، «الفردوس»، «الحب»، «الديار»، «الرب معين الطفل»، الخ.

فضلاً عن فوزها بجائزة نوبل للآداب والـ«بوليتزر»، توجت موريسون بالعديد من الجوائز، منها جائزة روبرت كينيدي للكتاب، والجائزة الأمريكية للكتاب، بالإضافة إلى العديد من الأوسمة والميداليات، منها الوسام الرئاسي للحرية، الذي تلقته من الرئيس السابق باراك أوباما.

فرانسوا ساغان
تعود برواية ضائعة



مثلما أحدثت الروائية الفرنسية صدمة عند صدور روايتها الأولى «صباح الخير أيها الحزن» (1954)، تعود فرانسواز ساغان (1935-2004) بعد سنوات من رحيلها من خلال عمل كان ضائعاً أو يجهل الجميع بوجوده هو روايتها «الزوايا الأربع للقلب» التي صدرت حديثاً، وتصبح حديث الصحافة من جديد. وكان ابن الروائية دنيس ويستهوف، قد عثر على الرواية بين أوراقها بعد أن رحلت قبل أن تكملها، وهي قصة لم تكتمل من 200 صفحة.

الرواية صدرت الخميس 2019/9/19 عن دار «بلون»، وكانت مفاجأة أكدت الشائعات التي ترددت طوال الصيف من دون أن يتأكد أحد من صحتها، لا سيما وأن الدار لم تعلن عن الرواية ضمن قائمة منشوراتها، وقدمتها إلى الوسط الثقافي كمفاجأة الموسم.

أعادت رواية ساغان إلى الذاكرة الثقافية أجواء الضجيج والحماس عند صدور كتاب غير متوقع في الأسابيع المحمومة التي تُعرف بـ «موسم الدخول الثقافي» الذي يسبق معارض الكتب والسنة الأكاديمية الجديدة.

مثل روايتها الأولى التي كتبتها ساغان وهي في السابعة عشرة، فإن «أربع زوايا للقلب» تشريح لاذع لحياة البرجوازية الفرنسية، وتتمحور حول رجل أعمال يتعرض لحادث سيارة ويصبح متعلقاً بشكل غريب بوالدة زوجته.

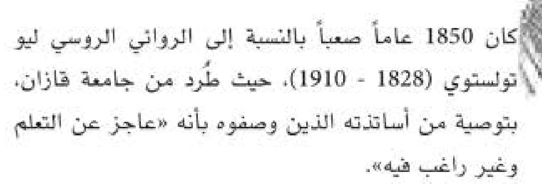
يتعرض البطل لما تعرضت إليه ساغان في ذروة شهرتها عام 1957، حين تحطمت سيارتها في حادث دخلت على إثره في غيبوبة، دون أن يوقف الحادث حبها للسيارات، وبعد أن تعافت كانت تقود سيارتها من باريس إلى مونت كارلو للمقامرة على طاولات الكازينو.

ابنها، الفنان الفوتوغرافي، وصف الرواية بأنها «ساخرة و«ساغانية» ومغامرة لا تصدق، جريئة إلى حد الوقاحة في بعض الأحيان، ومكتوبة بلهجة باروكية».

وأوضح أنه اكتشف المخطوطة في أحد الأدراج. ووصف الاكتشاف بأنه «معجزة» وسط سلسلة من المعارك القانونية على ممتلكاتها، والتي قال فيها إن ممتلكات ساغان «تم الاستيلاء عليها أو بيعها أو منحها أو اقتناؤها بطرق مشكوك فيها».

وقال ويستهوف إن بعض الكلمات في المخطوطة لم تكن واضحة وأنه أعطى النص إلى محررها، الذي لم يرغب في نشره كما هو ولا الاشتغال عليه، فقرر الابن العمل على الكتاب بنفسه، مضيفاً كلمات مفقودة وأحياناً عبارات قليلة، حيث قال إن التصحيحات تبدو ضرورية، مع الحرص على عدم تغيير أسلوب الرواية أو لهجتها.

«يوميات تولستوي»



كان 1850 عاماً صعباً بالنسبة إلى الروائي الروسي ليو تولستوي (1828 - 1910)، حيث طُرد من جامعة قازان، بتوصية من أساتذته الذين وصفوه بأنه «عاجز عن التعلم وغير راغب فيه».

لم يكن من الممكن تصور المستقبل الذي ينتظر هذا الشاب، ولكن يبدو أنه وجد وسيلة لتربية وتعليم نفسه من خلال كتابة يومياته، إذ سعى صاحب «الحرب والسلام» المتأثر بجان جاك روسو إلى استخدام اليوميات أداةً لاستكشاف الذات.

في السنوات القليلة الأولى، كانت يومياته متقطعة، ثم باتت وسيلة للسيطرة على ذاته واستكشاف مكامن الضعف والقوة والإبداع فيها.

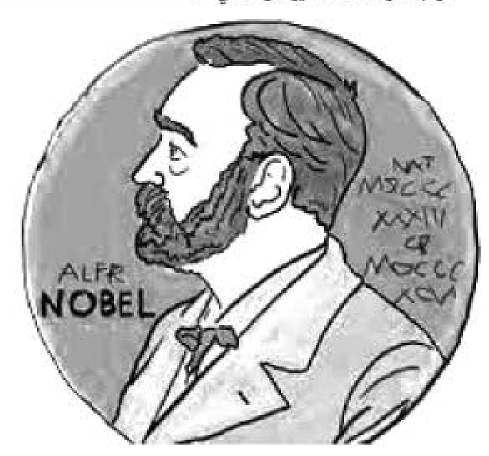
خصص تولستوي دفتراً بعنوان «المهن اليومية» وفيه كان يقسم الصفحة إلى عمودين يخصص الأول لـ«الماضي» ويدوّن فيه المهمة وأسباب الإخفاق، فيكتب مثلاً الكسل أو الجشع، والثاني لـ«المستقبل»، ولم تكن توجد خانة للحاضر في يومياته.

لكن الأمر أخذ منحى آخر مع الوقت وأصبحت اليوميات تتوسع وتصبح قراءة في حياته من كل نواحيها، فكانت لديه يوميات لكل شيء ومنها دفتر خاص بـ «نقاط الضعف»، وفيها يتحدث عن إخفاقاته التي مردها الكسل والتردد والضعف، إلى جانب دفتر «قواعد للحياة» و«قواعد من أجل تطوير الإرادة» و«قواعد لعب الورق في موسكو».

في ستة أجزاء، تصدر يوميات صاحب «الحرب والسلام» عن دار «آفاق» بترجمة عن الروسية أنجزها يوسف نبيل، وتمتد من عام 1847 حتى رحيله عام 1910.

تُظهر اليوميات انشغالات تولستوي ككاتب، وآراءه حول عمله الخاص وعمل الكتّاب الآخرين، وتطوره شخصاً ومفكراً.

تُظهر أيضاً مواقفه من المشكلات الاجتماعية المعاصرة، والحياة الريفية، والتصنيع، والتعليم، وأيضاً أفكاره تجاه المسائل الدينية والروحية، لتكون هذه اليوميات في محصلتها صورة للعالم الروسي كما رآه صاحب «آنا كارنينا».



نوبل 2019.. مزيد من المركزية

أعلنت الأكاديمية السويدية الفائزينِ بجائزة نوبل للآداب عن عامي 2018 و2019، وهما الأديبة البولندية أولغا توكاركوك منحت جائزة نوبل للآداب عن عام 2018.

وفاز الروائي والكاتب المسرحي النمساوي الذي يكتب بالألمانية بيتر هاندكه بجائزة نوبل لعام 2019 عن مجمل أعماله.

وألفت أولغا توكارتشوك (57 عاما) حوالي 12 عملا وتعتبر ألمع روائيي جيلها في بولندا. وتتراوح أعمالها المتنوعة جدا بين القصة الخيالية الفلسفية (الأطفال الخضر 2016) والرواية البوليسية البيئية الملتزمة والميتافيزيقية (على عظام الموتى 2010) وصولا إلى الرواية التاريخية الواقعة في 900 صفحة (كتب يعقوب 2014). وقد ترجمت أعمالها إلى أكثر من 25 لغة.

ولا تتردد الكاتبة اليسارية الملتزمة سياسيا وبيئيا في انتقاد سياسة الحكومة الحالية المحافظة والقومية في بلادها. كما أنها نباتية وتتميز بتسريحة شعر بضفائر إفريقية.

من جهته، أصدر بيتر هاندكه (76 عاما) أكثر من 80 عملا فهو أحد الكتاب باللغة الألمانية الذين يتمتعون بأكبر نسبة قراءة. وحولت الكثير من أعماله إلى مسرحيات.

وقد أصدر أول عمل له بعنوان «الزنابير» سنة 1966 قبل أن يشتهر مع «توتر حارس المرمى خلال ركلة الجزاء» في العام 1970 ومن ثم «المصيبة اللامبالية» (1972) الذي يرثي فيه والدته بشكل مؤثر.

وعلى الرغم من تتويجه، فهو من الشخصيات التي اعتبرت أنه ينبغي إلغاء جائزة نوبل الآداب «فهي شكل من أشكال التقديس الزائف الذي لا يفيد القارئ بشيء».

وكان رئيس لجنة جائزة نوبل في الآداب أندرس أولسون قد كشف في وقت سابق أن معايير

الجائزة قد تغيرت، وأضاف أن لجنته لديها منظور أوسع وأكثر شمولية بشأن الأدب حاليا، ووسعت اللجنة نطاقها حول أنحاء العالم، وتابع «لدينا كثيرات من الكاتبات اللواتي يعتبرن رائعات حقا».

وعانت الهيئة الأدبية العريقة العام الماضي لاستعادة صورتها عالميا وفي السويد إثر تبادل أعضاء الأكاديمية انتقادات لاذعة في وسائل الإعلام، واستقال سبعة من الأعضاء الـ18. ولأول مرة منذ سبعين عاما تم تأجيل جائزة 2018، حيث وجدت المؤسسة نفسها دون النصاب القانوني لاتخاذ القرارات الرئيسة.

وهذه هي المرة الأولى في تاريخ الجائزة البالغ 118 عاما التي تُمنح فيها جائزتان للأدب في عام واحد.

ويُعتقد أن القائمة القصيرة للمرشحين تضمنت كاتبات وأديبات من أميركا الشمالية، بينهن مارغريت أتوود، ومارلين روبنسون وآن كارسون، إضافة للكاتبة الفرنسية آني إرنو، والكاتب الكولومبي خوان غابرييل فاسكويز.

- **مزيد من المركزية:**

من جهة أخرى، فإن الخيارين متقاربان جغرافياً، ما يعيد إلى الأذهان تهمة المركزية الأوروبية التي عملت الأكاديمية على التخلّص منها عبر تنويع جنسيات الحاصلين على الجائزة، ولكنها في هذه اللحظة المفصلية فضّلت الكاتب الأوروبي على غيره من كتّاب العالم، وهو ما يطرح السؤال عن المساواة في معايير هذه الجائزة التي تعتبر نفسها عالمية، فهل يعرف عضو «الأكاديمية السويدية» عن الأدب في شرق آسيا أو غرب أفريقيا مثل معرفته عن الأدب في وسط أوروبا، ناهيك عن الأدب العربي، والذي تعوق قراءته، إضافة إلى التعالي الغربي، المسلّمات الجديدة التي اصطنعتها الحروب والإرهاب وموجات اللاجئين من المنطقة؟

- **ردود فعل**

آخر ما يتوقعه العالم منح نوبل للآداب لكاتب مريض فكرياً:

وكان الروائي الهندي البريطاني سلمان رشدي قد وصف هاندكه قبل عشرين عاماً بأنه «المعتوه العالمي لعام 1999»، بعد أن قال علانية إن مسلمي سراييفو ذبحوا أنفسهم وأنحوا باللائمة على الصرب، وأنكر الإبادة الجماعية في سربرينيتشا. رشدي، عندما سألته «غارديان» البريطانية التعليق على حصول هاندكه على نوبل، قال إن ليس لديه ما يضيفه على ما قال في ذلك العام.

بدوره قال الروائي والصحافي الهندي البريطاني هاري كونزور إن «هاندكه كاتب يجمع بين الرؤية الأدبية العظيمة، والعمى الأخلاقي المروّع»، واصفاً قرار لجنة نوبل بأنه يثير القلق إن كان هذا ما تعتقد أنه سيضع الجائزة على المسار الصحيح.

بدوره ذكر المفكر السلوفيني سلافوي جيجيك بدعوة هاندكه نفسه عام 2014 إلى إلغاء جائزة نوبل، معتبراً أنها «تطويب كاذب للأدب»، مبيناً أن قرار نوبل هذا العام يثبت أن هاندكه كان على حق.

وأضاف جيجيك: «هذه هي السويد اليوم: حصل مدافع عن جرائم الحرب على جائزة نوبل بينما شاركت البلاد مشاركة كاملة في اغتيال شخصية البطل الحقيقي في عصرنا، جوليان أسانج. يجب أن يكون رد فعلنا: ليس عن جائزة نوبل للآداب عن هاندكه، بل جائزة نوبل للسلام لأسانج».

كما وجه الكاتب الأميركي بيتر ماس انتقاداً حاداً للجنة الدولية لجائزة نوبل للأدب لمنحها جائزتها هذا العام للروائي النمساوي بيتر هاندكه الذي يبرر عن جرائم الإبادة ويدافع عنها، حسب قول ماس.

وأوضح أن الروائي النمساوي أنكر ارتكاب الصرب إبادة المسلمين البوسنيين الموثقة أفضل توثيق.

وقال ماس إن آخر شيء توقعه ويحتاجه العالم أن يذهب هذا الشرف الأدبي والفكري الرفيع إلى كاتب موبوء بأكثر أمراض عصرنا الفكرية تخلفاً.

- **أشنع عمل:**

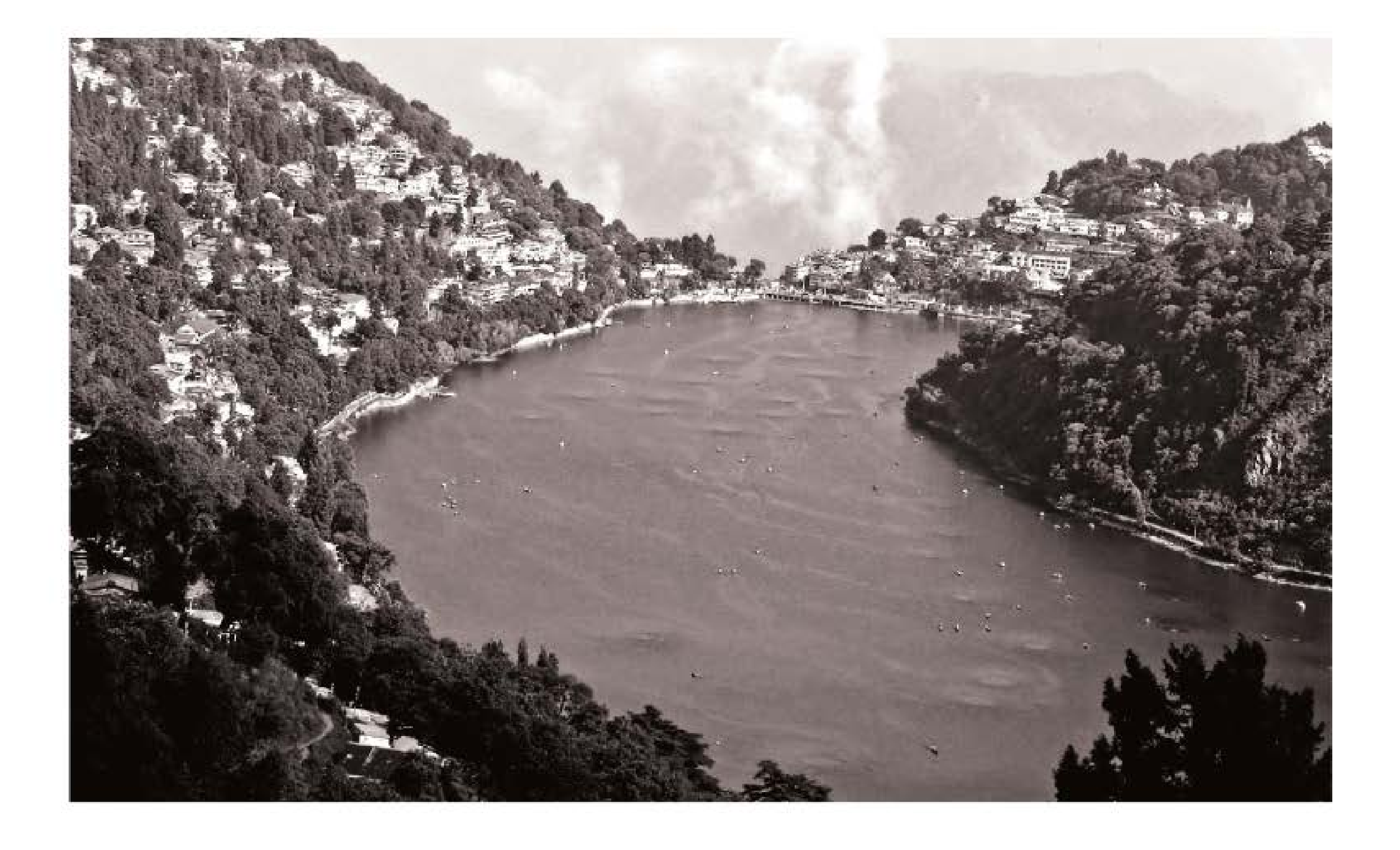
ولفت ماس الانتباه إلى أن أشنع عمل سياسي ارتكبه هاندكه مشاركته في جنازة قائد الصرب الأسبق سلوبودان ميلوسوفيتش الذي توفي في السجن انتظاراً لمحاكمته بتهم الإبادة وجرائم الحرب، وكيله المديح لهذا السفاح بعد أن زاره في سجنه.

- **العبث بالتاريخ:**

وأضاف أن هناك كثيراً من الحائزين نوبل في الأدب الجاهلين بالسياسة والسياسيين ونشروا كتباً سيئة بهذا المجال «لكن هذا لا يحرمهم الحق في نيل الجائزة الأدبية» مؤكداً أن ما يتحدث عنه حالياً هو إنكار وقوع الإبادة والعبث بالتاريخ وتحويل الجناة إلى أبطال والضحايا إلى أشرار.

ورد ماس على ما قالته الأكاديمية السويدية «لجنة جائزة نوبل» -عن الجدل الدائر حول منح هذه الجائزة- بأنه مثير للشفقة.

وختم بالقول إن الروائي النمساوي له أن يعتقد بما يريد، ويمكنه أن يكذب وينافق ما شاء له ذلك «لكنني وببساطة لا أستطيع أن أصدق أن الأكاديمية السويدية قد فعلت ما فعلت. فقرارها الجمالي غير المسؤول سيقضي على جائزتها، ويجب أن يقضي عليها».



نينيتال
وبحيرتها العالية

د. طالب عمران

روائي وقاص وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

الثامنة صباحاً تحرك الباص صوب (نينيتال) في الشمال الشرقي ووطّنا النفس على تحمل مشاق السفر في طريق وعر متعرج لمدة عشر ساعات على الأقل.

المسافرون يتوزعون بين أسر صغيرة وأزواج وعشاق يمموا شطر هذه المدينة الساحرة للاستجمام والتمتع بجوها الهادئ. في المقعد المجاور كان هناك شاب يحتضن رفيقته بحب وهي تداعب أصابعه بحنان.. مشغولان عما حولهما، لايعنيهما

تواجدهما بين جمع كبير ربما حوى بعض الفضوليين، وهذا مشهد مألوف في الهند.

العشاق يتصرفون بحرية.. ينتشرون في الحدائق وهي كثيرة، وفي المناطق السياجية والكافتيريات والمطاعم.. ينهض الشاب ويسألني بالهندية ((كم الساعة؟)) أتلكأ بحثاً عن كلمة مناسبة، فيعرف أني لست هندياً فيبتسم ويتمتم بالإنكليزية: ((آسف)) بينما ترمقك رفيقته بفضول.

الوقت يمضي بطيئاً، فأغفو قليلاً وأطالع وجوه القوم أحياناً، وأتأمل الأماكن والمحطات والمدن الصغيرة التي يمر بها الباص، كان الطريق جميلاً ونظيفاً والمحطات تتوالى تباعاً، فينزل الركاب، يتناولون الشاي والطعام الهندي ويريحون أجسادهم المتعبة.

في الجانب الآخر من مقعدي شاب هندي متأنق كان هو الآخر يغفو أحياناً ويتأمل المناظر التي تمر بنا. بدأت حديثاً مع رفيقي في الرحلة واشترك الآخر في الحديث.

قال ((ليفي)) وهذا هو اسمه: ما أجمل بنسلفانيا، حين زرت أخي هناك في أمريكا، قضيت أياماً ممتعة، أمريكا بلد ساحر..

قلت له: - ولكن بلادكم جميلة؟

- هناك الحضارة والرقي.. هنا لا تجد سوى الفقراء والمنبوذين والطبقات الدنيا.

- وهنا أيضاً طبقات ثرية ثراء فاحشاً تعيش - وهي قليلة العدد - على حساب ملايين الفقراء والجائعين... تماماً كما في أميريكا، بل أن أميركا - برغم طاقتها وثروتها- تحوي ملايين المضطهدين والمفجوعين. إضافة إلى القمع والجشع والاستغلال ومد الأيدي الأخطبوطية لامتصاص ثروات البلدان الأخرى واستعمارها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة...

حاول تغيير الحديث، فأخذ يتحدث عن أهله في بومباي، وأنه يقصد ((نينيتال)) مسقط رأسه - لقضاء إجازة من عمله في دلهي. توقف الباص في مدينة (مراد

أباد) ، تلك المدينة الصناعية التي شهدت في عيد الأضحى عام 1979 - وقت صلاة العيد - حوادث عنف أودت بحياة مئات الناس..

***

((مراد أباد)) مدينة صناعية ومقر لكبار التجار، تحوي أسواقها التحف والخشبيات والعاج المصنع إضافة للصناعات الثقيلة.

في العام الماضي دفع مروجي الفتنة (من جماعة . R. S. S. وهو جناع متطرف من تجمع أحزاب الجاناتا) مجموعة من الخنازير وقت صلاة عيد الأضحى، في أكبر جامع في (مراد أباد) انتشرت هذه الخنازير بين المصلين، الذين ثارت ثائرتهم واندفعوا يحاولون الاقتصاص من الفاعلين لولا أن تصدت لهم الشرطة، فأطلقت عليهم النار وسقط مئات القتلى. بعد ذلك اندلعت نار الفتنة الطائفية في مناطق عدة من الهند - بين المسلمين والهندوس- في دلهي القديمة وعليكرة وأحمد اباد ومناطق أخرى.

في دلهي القديمة انتشر البوليس الهندي في كل مكان، سد الطرق ومنع الناس من التجول بعد سقط عشرات القتلى. وفي عليكرة أغلقت الجامعة تحسباً لكل طارئ، وانتشر البوليس في المدينة التي تختلط فيها محلات التجار الهندوس والمسلمين. وقد بذلت حكومة أنديرا غاندي جهداً كبيراً لكبح جماح الفتنة التي امتدت من مدينة إلى أخرى.

هذا الاقتتال الديني بدأ في الهند منذ سنين، وبلغ ذروته في السنوات الأخيرة ابان حكم (الجاناتا) - وكان ((موارجي ديساي)) رئيساً للوزراء آنذاك -، ومثل هذا الاقتتال أدى إلى انفصال الباكستان عن الهند في أواخر الأربعينات. ولو بحثت عن السبب لوجدت الأيدي المحرضة الخارجية، التي توقد نار الفتنة وتساهم في تغذيتها حتى تستنفذ الهند طاقاتها.

في المرتفعات المطلة على مدينة (بانتناغار) المشهورة بجامعتها الزراعية، تتكاثف الأشجار مشكلة غابات صغيرة فيها البلوط والسنديان والصنوبر.. وقبل أن تبدأ المرتفعات والطرق الملتفة المتعرجة، توقف الباص في مدينة صغيرة، حيث توزع

الركاب على باصات صغيرة تقوى على انحناءات الطرق وتعرجاتها. المناطق الخضراء المنتشرة حولنا بدت آية في السحر. توضحت الأدوية العميقة الخضراء والسفوح المفروشة بالأشجار الباسقة.. ووسط المدينة الجميلة التي ترتفع عن سطح البحر زهاء عشرة آلاف قدم وهي على هذا الارتفاع، تتوسطها بحيرة جميلة واسعة تحيط بها البيوت والفنادق والمنتزهات..

كان المساء قد حل، وبدأت ورفيقي دورة في شوارع المدينة انتهت بالعثور على غرفة أشبه بقبر. كانت مستودعاً للأشياء المهملة، استثمرها صاحبها في موسم الاصطياف حيث الناس يتدفقون على المدينة من كل صوب. كانت غرفة رطبة جدرانها متصدعة، وخيوط العنكبوت تنتشر في زواياها.. بدا لنا النوم فيها مستحيلاً. ولكن بعد ساعة كنا نغط في نوع عميق على سرير واحد تحت غطاء قذر واحد. رائحة الرطوبة تنفذ إلى خياشيمنا والبعوض من كل نوع غريب يطن في آذاننا المتعبة.

في الصباح كان أول مابدأناه هو البحث عن غرفة جديدة تمكنا من العثور عليها بعد لأي بمساعدة فتاة هندية من المدينة.

***

كانت (بارميشواري) وهو اسم الفتاة، ابنة لأحد المزارعين العاملين في نينيتال، في زيارة لأهلها خلال إجازة طويلة من عملها في دلهي. قصيرة القامة، تبدو كالطفلة مع أنها نيفت على الخامسة والعشرين، اهتم بها صديقي أثناء الرحلة، لذلك كان عليها وهي ابنة نينيتال أن تساعدنا في البحث عن غرفة في فندق.

عند الظهر قدمت وصديقة لها إلى غرفتنا، كانت ترتدي لباساً هندياً مألوفاً: ثوباً طويلاً تحته سروال رقيق يغطي حتى القدمين. أما صديقتها فكانت ترتدي (الساري) اللباس الهندي المشهور الذي يكشف قسماً كبيراً من جسم المرأة من ناحية البطن والظهر. عرفتنا كيف يلف الساري وهو قطعة طويلة من القماش بطول ستة أمتار.. حلّت طياته وبدأت تعيد طيّه من جديد حول جسدها الرقيق. ومع الساري ترتدي المرأة الهندية(بلوزة) قصيرة وتنورة مشدودة بمطاط، تضع

تحته طيات الساري.

ويعتبر الهنود السرة والظهر من مفاتن المرأة التي لاحرج عليها ان أظهرت جزءاً كبيراً منها. في الشتاء تضع المرأة فوق الساري بطانية من الصوف تلفها حول الرقبة لتغطي قسماً كبيراً من البدن أما في الصيف فيكون الساري أكثر رقة.

بدأ تجوالنا في المدينة الجميلة الصغيرة، التي تعتبر من أشهر المصايف الهندية ويتصدها السياح والمصطافون من أغنى طبقات الهند. فتيات جميلات من أسر متحررة، أزواج، عشاق يقطعون الطريق حول البحيرة يركبون الزوارق ويجدفون.. يحركون الأشرعة، يركبون الخيول التي خصص لها نصف الطريق حول البحيرة. كنت ترى باستمرار أفواجاً من الفتيات والشبان يمتكون الخيول دون معونة (الجوكي) يجذفون في قوارب تتسع لعشرة أشخاص، يتسابقون بمراكبهم الشراعية، بدأت الغيوم تسرح فوق السطوح العالية يغطي بياضها الهضاب وتخفي البيوت والأشجار والقمم، وقد تنفرج أحياناً عن شمس تشرينية (في أوكتوبر) ترسل أشعتها الخابية في وادي نينيتال البديع.

قال لي الشاب الهندي (ليفي) وقد التقيته ثانية: ((أترى تلك القمة العالية، بيتنا هناك قرب تلك البيوت البيضاء المسقوفة بالقرميد. إلى الشمال مدرسة داخلية يعيش فيها الأولاد الذين يعمل أهلوهم في مدن أخرى مثل كلكوتا وبومباي ودلهي ومدراس. وفي نينيتال ثلاث سينمات، وكلية جامعية واحدة وأغلب سكانها من الهندوس.))

ركبنا في زورق صغير وأخذنا نجذّف في البحيرة التي تشبه حدوة حصان. في الشارع الرئيسي حول البحيرة يمكن للسيارات أن تتحرك، أما في المناطق الأخرى فنادراً ماترى سيارة تعبر الطرقات المنحدرة الملتفة المتعرجة المعبدة.

***

حفلة صاخبة بدأت في المساء، في الميدان الكبير المطل على البحيرة، تجمع آلاف الهنود حول تمثال ضخم أقيم على قاعدة. كان تمثالاً من الورق المقوّى الصلب، حوى داخله مفرقعات، وهو يمثل رجلاً ذا أنف كبير وشارب ضخم، يقال

أنه كان ملكاً ظالماً انتصر عليه الإله في مثل هذا اليوم قبل آلاف الأعوام. في (الدوشارا) وهو اسم هذا اليوم، يقيم الناس احتفالاتهم بانتصار ((راما)) - أحد آلهة الهندوس - على ((راوان)) الذي خطف ((سيتا)) وأراد ان يرغمها على الزواج به، ولكن ((راما)) بمعونة آلاف القردة تمكن من الانتصار على ((راوان)) واسترجاع ((سيتا)) إليه.

في (الدوشارا) يحرق الهندوس في احتفالاتهم ثلاثة تماثيل: تمثالاً للملك (راوان) وتمثالين لأخويه اللذين ناصراه في حربه ضد ((راما)). وهم يحشون التماثيل بالمفرقعات التي تتفجر تباعاً.

بعد عملية الحرق بدأت الأسهم النارية الملونة تطرز صفحة السماء في ميدان العرض الذي غص بالناس المجتمعين من كل صوب للمشتركة في الاحتفال. في بعض الأمكنة كان بعض الرجال المزودين ببنادق الضغط، يسلمون بنادقهم إلى من يسدد على هدف متحرك بين شمعتين وبالونات صغيرة.

استمر الاحتفال جميلاً بطقوس الفرح والنيران المشتعلة، مع أنغام الموسيقى والأبواق والطبول. ثم تجمع الناس من جديد ومشوا في الموكب الموسيقي، وتمثال الاله ((راما)) يرتفع فوق الرؤوس، جالوا في المدينة راقصين مبتهجين بهذه المناسبة الدينية ..

في الصباح، قصدنا البحيرة واستأجرنا زورقاً للتجذيف. كان الطقس دافئاً قليلاً، والبحيرة راكدة. ثم خرجنا من البحير، وبدأنا الصعود في طريق مرصوف لكنه شبه وعر، يسلكه سكان المناطق المرتفعة، أو الزوار الصاعدين إلى القمم. صادفنا خيولاً كثيرة تقل الزوار والسياح. كان الطريق شديد الانحدار فشعرنا بالتعب، وتوقفنا في منتصفه لنستريح دقائق قبل أن نتابع الصعود. رائحة روث الخيول تنبعث مزعجة طول الطريق.. وصلنا إلى القمة الأولى حيث غسلنا أيدينا ووجوهنا. وتابعنا السير إلى القمة الثانية الأكثر ارتفاعاً حيث امتدت ساحة صغيرة غرس فيها بعض الكشافة أوتاداً لخيامهم. تبدو نينيتال من هذا الارتفاع ببحيرتها

والغيوم تسرح فوق واديها، حيث تختلط الألوان في تمازج بديع آسرة الجمال.

تابعنا الصعود إلى القمة الثالثة - أعلى القمم في الجزء الشرقي من نينيتال - حيث تجمع الزوار - وغالبيتهم من السيخ من التجار ورجال الأعمال.

في نينيتال الفقراء يزاولون حمل الأثقال والأعمال اليديوة المتعبة، ويجرون العربات التي تقل الزوار إلى الأمكنة التي يقصدونها.

بقينا في القمة بضع دقائق، نتأمل الأودية العميقة المحاطة بجبال خضراء مزدانة بالغيوم السارحة، هناك في الجانب الآخر من هذه الجبال، تمتد هضبة (التيبت)، حيث البوذيون يمتلكون العالم بروحانيتهم ونظرتهم إلى الدنيا، يقودهم (الدالاي لاما الأعظم) الذي يتقن عدة لغات عالمية وهم يجلّونه ويقدسون تعاليمه في كل بلدان الشرق الأقصى.

كثيرون من أهل التيبت يؤمون نينيتال حيث يبيعون سلعهم المكونة من الأقمشة المصنوعة من التيل والقطن والنايلون، وبعض الصوف والأقمشة الملونة التي تسترعي زخرفتها انتباه السياح. وهم وديعون بقرويتهم وبساطتهم، تحس فيهم رجولة الرجل العميقة، ودفء المرأة وحنانها.

القرويون في المناطق المحيطة بنينيتال يستفيدون من أشهر الاصطياف هذه فيصطحب أغلبهم الخيول إلى نينيتال ليؤجروها للمصطافين في الشوارع الرئيسية في المدينة، أو لتساعدهم في الصعود إلى المرتفعات. ولأهل المنطقة لغة خاصة يتخاطبون بها، قريبة من الهندية، ولكنها تختلف عنها في تركيبها ولفظها.

في طريقنا إلى مطعم (كوبا كابانا) المسمى باسم اجمل شاطئ في البرازيل - وهو مقام فوق عوامة تطفو على سطح البحيرة، شاهدنا مسيرة لطلبة المدارس تتقدمها فرقة من حملة القرب والطبول النحاسية، كان الصغار يهتفون لغاندي في ذكرى ميلاده الذي يصادف في الثاني من شهر تشرين الأول (اوكتوبر) بأصوات بديعة تحمل براءة الطفولة وجمالها. أطفال من مختلف الأعمار (ذكور وأناث) بأزياء المدارس المختلفة الألوان، يهتفون ملء حناجرهم في ذكرى ميلاد زعيمهم الذي أعاد للهند حريتها المقدسة دون إراقة قطرة دم واحدة. هذا الزعيم

الذي آمن بالسلام وتعشقه، وقاد شعبه إلى الحرية وأرسى مكانة الأمة الهندية المستقلة إلى أن اردته رصاصة غادرة من أحد بني وطنه المرتدين. هذه العفوية عند الأطفال، أثرت فينا، وذكرتنا بالزعيم العربي الراحل الذي قدم حياته في سبيل أمتنا العربية وحريتها وهو جمال عبد الناصر.

جلست في المطعم حولنا بعض الأسر تتحادث بانكليزية سليمة، هي لغة أبناء الجنوب، حيث يتعلمها الصغار منذ أن يبدأوا الكلام، على عكس الشمال حيث الغالبية تكاد لاتتكلم إلا الهندية حتى في دلهي وأغرا ومدن البنجاب...

خرجنا من المطعم نقصد الهضاب الغربية المحيطة بالمدينة، وقررنا صعود على قممها وهي قمة (تيفين). في طريقنا ونحن نجتاز الملعب، كانت تجري مباراة بكرة القدم، ولم تكن مباراة ساخنة يقوم بها لاعبون محترفون. ولكن الشعب الهندي يحب الرياضة، ويبث الراديو الهندي الرئيسي بثاً مباشراً حياً وقائع مباراة (الكريكيت) في يومي السبت والأحد لساعات طويلة.

وفي جانب آخر من الملعب التف جمع من الناس حول منصة وقف عليها خطيب يتحدث هن المهاتما غاندي، اجتزنا الملعب وبدأنا نصعد في طريق مرصوف بالحجارة، خلا من الخيول والفرسان، كان الطريق مأهولاً بالناس، والفلاحين من أهالي المنطقة، أطفال ونسوة وعجائز... بدت على جانبي الطريق فيلات أنيقة مغلقة هجرها أصحابها هرباً من البرد في انتظار الصيف المقبل.. إلى جانب بيوت عادية لأناس بسطاء.

بدأت الشمس تنحدر نحو المغيب والهدوء يخيم ونحن نصعد المرتفع. وصلنا القمة وأخذنا قسطاً من الراحة. بدت المدينة القديمة تحتنا بأكواخها وقرميدها مفروشة في الوادي في الطرف الآخر من بحيرة (حذوة الحصان) تلك. شرعنا نهبط إليها. وفي سوق المدينة الرئيسي شاهدنا مختلف السلع والمنتجات، والأصواف والملبوسات، والسمك بأنواعه.

كان الزوار يتنتشرون في السوق، يتسوقون ويشترون التحف والتذكارات الجميلة الخاصة بالمنطقة، ولوحات قماشية عليها مناظر من هضبة التيبت، وحيواناتها

وأكواخها وساكنيها.

احتشد الناس مساء في جانب من الملعب حيث أقيم مسرح خاص مضاء بمصابيح كهربائية قوية ملونة، وقد غص بديكور جميل، له طابع المنطقة، وملامح بيوتها. كان حفلاً فنياً تقيمه بلدية نينيتال احتفالاً بميلاد غاندي.. وللترفيه عن آلاف الزوار الوافدين إلى المنطقة، ولتوديع فصل الصيف، فقد بدأ البرد يتسلل مصحوباً بزخات من المطر والرياح.

ظهر على المسرح مغن يرتدي زياً محلياً ومعه عازف مزمار وناقر طبل. غنى مواويل جبلية تنضح رجولة قبل أن تدخل مجموعة راقصة من ثمانية شبان وفتاة واحدة. رقصوا على إيقاع طبل اختلط بأغاني المغنى الإيقاعية. رقص كله رجولة وقوة يشبه إلى حد ما الرقص الإيقاعي في المغرب العربي. وشيئاً من الرقص الشركسي. إنه رقص خاص تؤديه مجموعة من الشبان في جبال الهملايا: تدور ، تلتف ، تتشاحن، تنفصل، قبل أن تبدأ الفتاة برقص باهت الحركة لم ينجح في شد الجمهور، ولكنها مالبثت أن غيرت حركتها مع تغير الايقاع وبدأت تدور كفراشة على المسرح بحركات رشيقة جميلة، بدت بثيابها الحمراء، وعصبتها السوداء كغجرية بين ثمانية شبان يرتدون ألبسة مكونة من سراويل ضيقة وفوقها نوع من الشرواني الأبيض وعمامة معقودة إلى خلف.

بدت الراقصة كشعلة أرجوانية وسط أضواء لامعة متوهجة، تشد الانتباه وتستحوذ على الإعجاب ثم انضمت إلى المجموعة، وسط تظاهرة، فتاة مبرقعة، جلست في ناحية من المسرح بلباسها الأرجواني وهي راكعة تحرك يديها حركات سريعة. أخذ الراقصون اثنين اثنين يؤدون لها التحية سجداً عند قدميها. لتسلم كل زوج منهم سلاحاً خاصاً من السيف إلى القوس والرمح والنبوت والترس، وجاء دور الفتاة الأخرى، أدت لها التحية أيضاً، فقدمت لها مجموعة من الورود.. دار الراقصون حول المسرح مع الفتاة، ورشقوا الجمهور بالأزهار، وأدوا التحية الختامية قبل أن ينصرفوا.

مشاهد مسرحية بسيطة تتكرر كل عام مع اختلاف الوجوه، تتغنى بالحياة

والحرية والطبيعة، والدفاع عن حقوق الإنسان في حياة حرة لامكان فيها لغير السعادة. ولكن الواقع يظل نفسه، والبؤس يزداد يوماً بعد يوم في العالم كما في شبه القارة الممتدة على مساحات هائلة تضم مايزيد على (800) مليون من البشر.